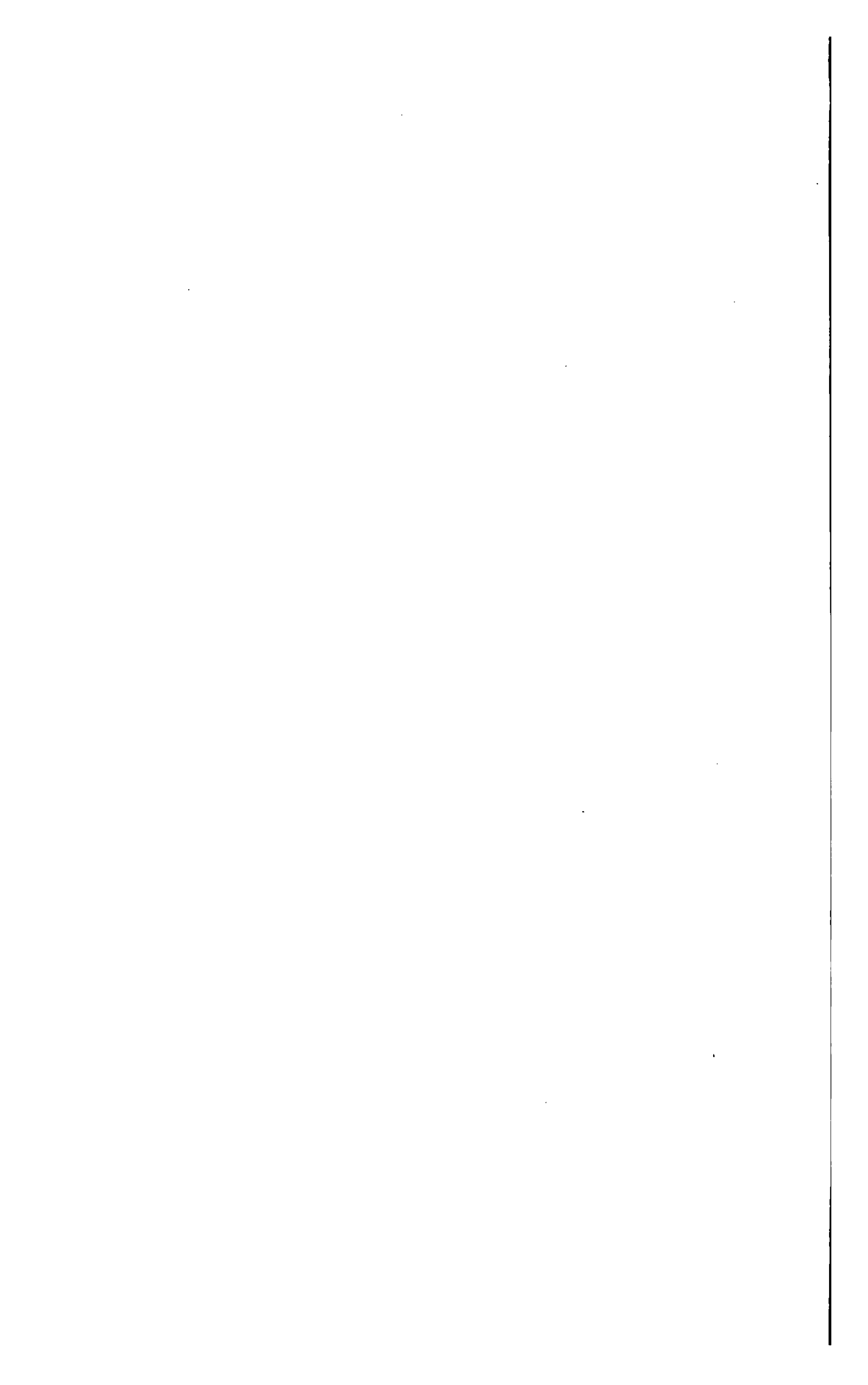






HIPPOLYTE LUCAS
sein Leben und seine dramatischen Werke.

Ein Beitrag zur französischen Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät Sektion I der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt am 15. Februar 1908 von

Ludwig Pfandl.

Leipzig-Reudnitz
Druck von August Hoffmann
1908.

Genehmigt auf Antrag der Herren:
Jordan
Schick.

A MONSIEUR LEO LUCAS

A l'occasion du centenaire de son père

Témoignage de reconnaissance et d'amitié

L'AUTEUR.



Hippolyte Lucas.

Gift
Dr. D. M. Gilbert
2 - 8 - 55

Inhalt.

Benützte Literatur.

A.

Abhandlungen:

Abraham, Emil: Artikel über Fior d'Aliza, in Le Petit Journal 7. II. 1866.
— Art. üb. Les Parias, in Le Petit Journal 16. XI. 1874.
Adams: Dictionary of the Drama.
Anonym: Art. üb. Alceste, in La Gazette des Théâtres 17. III. 1847.
— Art. üb. Alceste, im Moniteur Parisien 20. III. 1847.
— Art. üb. Les Baisers in La Gazette des Théâtres 14. XI. 1850.
— Art. üb. Bétly, in Entr'acte 28. XII. 1853.
— Art. üb. Bétly, im Moniteur ? XII. 1853.
— Art. üb. La Bouquetière, in La Gazette des Théâtres 22. VI. 1847.
— Art. üb. La Bouquetière, in Débats 20. VI. 1847.
— Art. üb. C'est l'amour . . . in Le Siècle 23. III. 1859.
— Art. üb. Champmeslé, in Le Journal de Paris 20. III. 1844.
— Art. üb. Ciel et Enfer, im Entr'acte 25. V. 1853.
— Art. üb. Le Collier du Roi, in La Gazette des Théâtres 18. II. 1848.
— Un Critique d'autrefois, in L'Événement 9. VIII. 1894.
— Art. üb. La Double Épreuve, in Le Courrier Français 23. I. 1842.
— Art. üb. La Double Épreuve in L'Entr'acte 22. I. 1842.
— Art. üb. La Double Épreuve im National 25. I. 1842.
— Art. üb. La Double Épreuve in La Presse 23. I. 1842.
— Art. üb. L'Etoile de Séville, in Le Coureur des Spectacles 18. XII. 1845.
— Art. üb. L'Etoile de Séville, in Débats 24. XII. 1845.
— Art. üb. L'Esprit familier, in La Gazette des Théâtres 22. IV. 1854.
— Art. üb. L'Hameçon de Phénice, im Coureur des Spectacles, 12. V. 1843.

Anonym: Art. üb. L'Homme sans Ennemis, in La Patrie 5. V. 1855.
— Art. üb. La Jeunesse du Cid, im Entr'acte 9. IX. 1849.
— Art. üb. Lalla Roukh, in Le Pays 14. V. 1862.
— Galerie de la Presse 2e série. Paris 1840. 8⁰. Notice sur Hipp. Lucas.
— Art. üb. H. Lucas und die Association artistique et littéraire de Bretagne, in La Depêche Bretonne (Rennes) 1. III. 1891
— Hipp. Lucas, in Annales du Bien oct.-nov. 1895. id. separat gedruckt Rennes (Simon) 1895 8⁰.
— Art. üb. Mari d'occasion, in Le Siècle 12. IV. 1852.
— Art. üb. Le Médecin de son Honneur, in Le Charivari 19. XII. 1843.
— Art. üb. Le Médecin de son Honneur, in Revue de Paris 7. I. 1844.
— Art. üb. Mlle. Navarre, im Coureur des Spectacles. 26. I. 1847.
— Art. üb. Mlle. Navarre, in La Gazette des Theâtrés 25. I. 1847.
— Art. üb. Les Nuées, in Revue de Paris 3. III. 1844.
— Notice sur H. Lucas, in Poésies d'Hipp. Lucas Paris (Libr. des Bibliophiles) 1891, XXXIV u. 248 S. 12⁰.
— Art. üb. Les Parias, in Le Pays 23. XI. 1874.
— Art. üb. Les Parias, im Rappel 16. XI. 1874.
— Art. üb. Rachel, im Entr'acte 18. II. 1849.
— Art. üb. Tisserand, im Entr'acte 4. IX. 1844.
— Art. üb. Tisserand, in La Gazette des Théâtres 6. XI. 1844.
— Art. üb. Tisserand, in La Revue indépendante 5. IX. 1844.

Beausganet, Ch.: Art. üb. Lalla Roukh, in La France Musicale 13. V. 1862.

Berlioz, Hektor: Art. üb. Lalla Roukh, in Débats 13. V. 1862.

Bernard Jean: Art. üb. H. Lucas und V. Hugo, Lamartine, G. Sand, in La Tribune de l'Aisne 25. IX. 1903.
— Art. üb. H. Lucas und V. Hugo, in L'Indépendance Belge 22. III. 1898.

Bois-Greffier, Jules: Ceux de Chez Nous, in La Dépêche Bretonne 14. X. 1900.

Bury H. B. de: Art. üb. Fior d'Aliza, in Revue des deux Mondes 15. II. 1866.

Claretie Jules: Hipp. Lucas, im Echo du Nord, 26. XI. 1878 (Nekrolog).
— Art. üb. Lucas und V. Hugo. im Temps 17. III. 1898.
Commerson: Les Binettes contemporaines. Paris (Passard) s. a.
Dantès A.: Dictionnaire Biographique et Bibliographique. Paris 1875. gr. 8⁰.
Delord Taxile: Art. üb. Bétly, im Charivari 28. XII. 1853.
Deschanel Emile: D'une Renaisssance Grecque au Théâtre, in Revue des deux Mondes 1847. Bd. II, 114—128.
— Etudes sur Aristophane. Paris (Hachette) 3. Aufl. 1892, 469 S. 8⁰.
Descubes, A. Nouveau Dictionnaire d'histoire etc. Paris 1889. 2 Bde. 4⁰.
Dezobry Ch. & Bachelet Th.: Dictionnaire général etc. Paris 1889. 2. Bde. 8⁰.
Ellinger Gg.: Alceste in der modernen Literatur. Halle (Waisenhausbuchhandlung) 1885. 57 S. 8⁰.
Farinelli Arturo: Grillparzer und Lope de Vega. Berlin (Felber) 1894.
Fournier E.: Hipp. Lucas, in La Patrie 18. XI. 1878 (Nekrolog).
— Souvenirs Poétiques de L' Ecole Romantique. Paris 1886 8⁰.
Fuster Charles: Un Poète de Chevet: Hipp. Lucas. Paris (Fischbacher) 1893, 15 S. 8⁰.
Gautier Théophile: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Leipzig (Hetzel) 1858. 6 Bde. 8⁰.
daraus:
Art. üb. Alceste V, 55.
„ „ Bouquetière V, 103.
„ „ Etoile de Sév. IV, 177.
„ „ Médecin III, 140.
„ „ Nuées III, 283.
„ „ Tisserand III, 284.
Gerard: Art. üb. Aventure Suédoise, in La Presse 13. XI. 1843.
Gourcouff, Olivier de: Notices littéraires sur H. Lucas, in H. Lucas, Chants de divers Pays. Paris (Fischbacher) 1893. 8⁰.
Grasserie, Raoul de la: De l'OEuvre poétique d'Hipp. Lucas. Vannes (Lafolye) 1891. 26 S. 8⁰.
Grillparzer: Studien zum spanischen Theater, sämtl. Werke Bd. 17. Stuttgart (Cotta) s. a. 260 S. 8⁰.

Grim Th.: Art. üb. La Cruche cassée in Le Petit Journal, 23. II. 1870.

Janin Jules: Art. üb. Aventure Suédoise, in Débats 14. XI. 1842.
— Art. üb. Hameçon, in Débats 22. V. 1843.
— Art. üb. Champmeslé in Débats 21. III. 1844.
— Art. üb. Nuées in Débats 4. XI. 1844.
— Art. üb. Tisserand in Débats 11. XI. 1844.
— Art. üb. Diable, in Débats 22. XII. 1846.
— Art. üb. Baisers, in Débats 14. XI. 1850.
— Art. üb. Ciel et Enfer in Débats 24. V. 1853.
— Histoire de la Littérature dramatique. Paris (Levy) 1853 ff. 6 Bde. 8°.
— Critique dramatique, Paris (Libr. des Bibliophiles) 1877 4 Bde. 8°.

Legoffic Charles: Le Roman d'Hipp. Lucas et de L. de M. in L'Ame Bretonne. Paris (Champion) 1902 8°. S. 137—140.

Legouvé, Ernest: Soixante Ans de Souvenirs. Paris (Hetzel) 1886/67. 2 Bde. gr. 8°.

Le Thueux: Essais historiques sur les deux compagnies des Mousquetaires du roi de France, supprimées le 17 janvier 1776. La Haye 1878 2 Bde. 12°.

Lucas Hipp.: Histoire philosophique et littéraire du Théâtre français.
1re ed. Paris (Gosselin) 1843 8°.
2e ed. Paris (Treuttel)
Bruxelles (Lacroix) 1862/63. 3 Bde. 8°.
3e ed. complétée jusqu' à nos jours par H. Lucas fils. Paris (Flammarion) s. a. (1895) 3 Bde. 8°.
— Portraits et Souvenirs littéraires. Paris (Plon) s. a. 261 S. 8°.

Lucas, Léo: Hipp. Lucas et son temps. Quelques lettres d'écrivains. Vannes (Lafolye) 1894. 48 S. 8°.
— Notice littéraire sur Hipp. Lucas, in Choix de Poésies. Paris (Lemerre) 1898. 8°.
— Correspondance d'Hipp. Lucas pendant le Siège et la Commune. Vannes (Lafolye) 1900. 36 S. 8°.

Matharel, Charles: Art. üb. Homme sans ennemis, in Le Siècle 5. V. 1855.

Merle: Art. üb. Nuées, in La Quotidienne 5. XI. 1844.
— Art. üb. Diable ou Femme, in La Quotidienne 14. XII. 1846.

Méry, Joseph: Art. üb. Médée, im Pays 25. VI. 1855.
Mesnard, Paul: OEuvres de Jean Racine. Paris (Hachette) 1885. Bd. 1.
Mirecourt Eugène de: Hipp. Lucas, in Les Contemporains. Paris (Libr. contemporains) 1854. 16⁰.
Mouzelle, D.: Art. üb. Les Parias in Le Pays. nov. 1874.
Nadar: Les Contemporains de Nadar, in Le Journal amusant 8. I. 1859.
Orain, Adolphe: Les Amours d'Hipp. Lucas et de Laure de Martel, in L'Hermine. Revue lit. et art. de Bretagne, 20. III. 1906.
Patin H.: Etudes sur les tragiques grecs. Bd. 1: Euripide. Paris (Hachette) 4. Aufl. 1894. 427 S. 8⁰.
Paulin A. Art. üb. Fior d'Aliza, in La Gazette des Théâtres 8. II. 1866.
Pellissier G.: Traité théorique et historique de versification française. Paris (Garnier) s. a. 8⁰.
Peuchet Jacques: Mémoires tirés des Archives de Police de Paris depuis Louis XIV jusqu'à nos jours. Paris (Levasseurs) 1837. 6 Bde. 8⁰
Porel Paul & Monval, Georges: L'Odéon 1818 à 1853. Paris (Lemerre) 1882. 397 S. 8⁰.
daraus:

Art. üb. Alceste S. 264.
" " Aventure S. 211.
" " Baisers S. 333.
" " Champmeslé S. 230.
" " Collier S. 281.
" " Diable S. 256.
" " Epreuve S. 198.
" " Hameçon S. 219.
" " Jeunesse S. 315.
" " Mari S. 341.
" " Médecin S. 222.
" " Nuées S. 236.
" " Rachel S. 298.

Prémaray, Jules: Art. üb. Médée in La Patrie Juni 1855.
Racine Louis: Mémoires sur la vie de Jean Racine, in OEuvres de Jean Racine. Paris (Didot) 1838. gr. 8⁰.

Régnier P.: Souvenirs et Etudes de Théâtre. Paris (Ollendorff) 1887. 12⁰.

Robin, Charles: Galerie des Gens de Lettres au XIXᵉ siècle. Paris 1848. 359 S. gr. 8⁰.

Roque L'Abbé Adrien de la: Lettres inédites de Jean Racine et de Louis Racine, précedées de la vie de Jean Racine etc. Paris (Hachette) 1862. 8⁰.

Roqueplan, Nestor: Art. üb. Lalla Roukh, im Constitutionnel 13. V. 1862.

Saint-Victor, Paul de: Art. üb. Lalla Roukh, in La Presse 14. V. 1862.

— Hipp. Lucas, im Moniteur universel. 25. IX. 1878 (Nekrolog).

Schack A. F v.: Geschichte der dramatischen Liter. und Kunst in Spanien. 1845. 3 Bde.

Schäffer Adolf: Geschichte des spanischen Nationaldramas. 1890. 2 Bde.

Scudo, Paul: Art. üb Lalla Roukh, in Revue des deux Mondes 1. VI. 1862.

Société des Gens de Lettres. Statuts 1837—1859. Paris (Brière) 1859. 16 S. 8⁰.

Soubies, Albert: La Comédie-Française depuis l'époque romantique. 1825 bis 94. Paris (Fischbacher) 1895. VIII, 158 S. 4⁰.

Ticknor: Geschichte der schönen Literatur in Spanien 1867.

Tiercelin, Louis: Hipp. Lucas, in L'Hermine. Revue lit. et art. de Bretagne. Mars 1890. Rennes (Caillière) 1890 8⁰.

Tiercelin, Louis: Hipp. Lucas au Temple du Cérisier, in: Bretons de Lettres. Paris (Champion) 1905. 8⁰. S. 197—238.

Thierry, Edouard: Sur deux tombes: J. B. Labiche, Hipp. Lucas. Paris (Vert) s. a. (1878) 8 S. 8⁰.

Vacquerie Aug. Art. üb. Jeunesse im Evénement 9. IX. 1849.

Vattier d'Ambroyse, Mme. V.: Un Poète Parisien et Breton: Hipp. Lucas. Paris (Maugeret) 1891. 12 S. gr. 8⁰.

Außer diesen Werken wurden noch die bekannten Encyclopädien eingesehen, wie:

Jal: Dict. crit. de biogr. etc.

La Grande Encyclopédie, Bd. 22.

Nouvelle Biogr. gén. Bd. 32.

Vapereau: Dict. des contemp.

B.

Bibliographien.

Betz. L. P.: La littérature comparée. Straßburg. 1904.
Bourquelot, F. et Maury A.: La Litterature française contemporaine (1827—49). Paris 1854. 6 Bde 8⁰.
Breymann, H. Die Calderon-Literatur. München 1905.
Günthner, E.: Studien zu Lope de Vega. Rottweil 1895.
Hatin, E.: Bibliographie hist. et crit. de la presse périodique française. Paris 1866.
Morel-Fatio & Rouanet: Le Théâtre espagnol. Paris s. a.
Thieme, H. P. Guide Bibliographique de la litt. française de 1800 à 1906. Paris 1907.
Vicaire, G.: Manuel de l'Amateur des Livres du XIXe siècle (1801—1893). Paris 1902/04. 5 Bde.
Außerdem wurden benützt die bekannten bibliographischen Werke von:
Brunet (Manuel).
Lorenz (Catalogue).
Quérard (Litt. franc).

C.

Texte.

Aristophanis Comoedias edidit Th. Bergk. Lipsiae (Teubner) ed. stereot.
Bd. 1, S. 114—170 Wolken.
Bd. 2, S. 282—325 Plutus.
Byron, Lord: The Works of . . . Leipzig (Tauchnitz) 1866. Bd. 2.
Castro G. de: Las Mocedades del Cid, ed. W. Foerster Bonn (Weber). 1870 8⁰.
Collé Ch.: L'esprit follet ou la Dame invisible. Comédie en 5 actes mise en vers libres. Paris (Gueffier) 1770. 112 S. 8⁰.
Damas-Hinard: Romancero general, ou Recueil des chants populaires de l'Espagne. Paris 1844. 2 Bde. 8⁰.
— Théâtre de Lope de Vega. Avec une introduction et des notes. 2 Bde. Paris (Charpentier). s. a.
Denis, Ferdinand: Chroniques chevaleresques de L'Espagne etc. Paris (Ledoyen) 1839. 2 Bde. 8⁰.
Euripidis Tragoediae edidit A. Nauck. Lipsiae (Teubner) ed. sterot.
Bd. 1. S. 1—42 Alkestis.
Bd. 2 S. 193—240 Medea.

Goethe: Sämtliche Werke Bd. 7, Stuttgart (Cotta) s. a.

Hauteroche: L' Esprit follet ou la Dame invisible. im 3. Bande der OEuvres de Théâtre de M. de Hauteroche. Paris (Ribou) 1736. 8⁰.

Holland, Henry R. Lord: Some account of the lives and writings of Lope de Vega and G. de Castro. London (Davison) 1817. 2 Bde. 8⁰.

Hugo Victor: Le Rhin. Lettres à un ami. Paris (Hachette) 1883. 3 Bde. 8⁰.

Lamartine, Alphonse de: Fior d'Aliza. Paris (Dentu) 1863. 8⁰.

Lucas Hipp.: Les Cahiers Roses de la Marquise. Paris (Dentu) 1882. 8⁰.

Marmontel, F.: Mémoires. Bd. 1 der OEuvres complètes. Paris (Verdière) 1818. 8⁰.

Michelet, Jean: L'Amour, in Histoire sociale. Paris (Lévy) s. a. 8⁰.

Moore Thomas: Poetical Works. London (Marshall) 1867.

Ochoa, Eug. de: Tesoro del teatro español. Paris (Baudry) 1838. 8⁰.

— Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles. Paris (ib.) 1838 8⁰.

D'Ouville: L' Esprit follet. Comédie en 5 actes et en vers, in Théâtre Français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre. Paris 1737. 8⁰. Bd. 7. S. 351—500.

Saint-Pierre, Bernardin de: La Chaumière Indienne, in OEuvres choisies. Paris (Garnier) 1895. 8⁰.

Vorwort.

Die vorliegende Untersuchung verdankt ihre Entstehung einer Anregung meines verehrten Lehrers, des Geh. Hofrates Prof. Dr. Breymann in München, der mir auch während der Ausarbeitung derselben stets mit freundlichem Rat zur Seite stand. Hierfür, sowie für manche liebenswürdige und selbstlose Förderung während meiner Universitätsjahre sei ihm hiermit von Herzen gedankt.

Zu besonderer Dankesschuld bin ich sodann dem Sohne Hippolyte Lucas', Herrn Léo Lucas in Paris, verpflichtet, der mir in der entgegenkommendsten Weise den gesamten literarischen Nachlaß seines Vaters, sowie seine eigene reichhaltige Bibliothek zur Benützung überließ und die weitgehendsten mündlichen Aufschlüsse erteilte. Die Bibliothèque Nationale in Paris, die Kgl. Bibliothek in Berlin, die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, sowie namentlich der bekannte Calderon-Forscher Prof. E. Günthner in Rottweil hatten die Güte, mir mit manchen seltenen Drucken auszuhelfen, wofür ich ihnen verbindlichst gedankt haben möchte.

Eine besondere Freude gewährt mir der Umstand, daß es mir vergönnt war, diese kleine Arbeit gerade zum hundertsten Geburtstage des Dichters — 20. Dezember 1907 – fertig zu stellen.

München, Weihnachten 1907. Der Verfasser.

Einleitung.

Wenn man die französischen Provinzen nach ihrem Reichtume an großen Söhnen betrachtet, so steht die Bretagne nicht an letzter Stelle. Sie wird, im Gegenteil, nur von der Isle de France, der Provence und vielleicht noch von der Normandie übertroffen. Wenige der übrigen Provinzen aber haben in gleicher Zahl Namen wie Le Sage, Chateaubriand, Emile Souvestre, Auguste Brizeux, Jules Simon, Gyp und ähnliche aufzuweisen. Im Folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, das Lebenswerk eines Bretonen zu würdigen, der sicherlich mit Unrecht zu den fast unbekannten Größen der französischen Literatur zählt und schon um seiner Vielseitigkeit willen zum mindesten einen Platz neben seinem Landsmanne Brizeux, neben Männern wie Legouvé, Barrière und anderen verdient.

Hippolyte Lucas war in erster Linie Dramatiker und verfaßte als solcher die stattliche Anzahl von einigen 90 Dramen; ferner war er Jahrzehnte lang einer der bekanntesten literarischen Kritiker der französischen Hauptstadt und machte sich auch einen Namen als Lyriker und Romanschriftsteller. Uns soll hier ausschließlich seine Tätigkeit als Dramatiker beschäftigen. Ihrer Betrachtung möge zum besseren Verständnis eine Schilderung seines Lebens vorausgehen.

Eine ausführliche zusammenhängende Würdigung hat Lucas bis jetzt noch nicht erfahren. Was an kritischen

Arbeiten über ihn vorhanden ist, läßt sich zwanglos in einen biographischen und einen kritischen Teil scheiden. An Arbeiten der ersteren Gattung kommen einerseits drei größere Artikel in biographischen Sammelwerken in Betracht, deren Verfasser ein Anonymus,[1] Robin[2] und Mirecourt[3] sind, sowie die kurzen Abschnitte der bekannten encyklopädisch-biographischen Nachschlagewerke, andererseits mehrere teils in Zeitungen und Zeitschriften verstreute, teils selbständige Publikationen über Lucas' Beziehungen zu verschiedenen Personen. Die erwähnten drei größeren Arbeiten sind schon deshalb nur von beschränktem Werte, weil sie bereits zu Lebzeiten des Dichters erschienen und deshalb nur einen sehr begrenzten Abschnitt seines Wirkens in Betracht zu ziehen vermochten. Hierzu kommt noch daß keiner von den drei Verfassern mehr bietet, als eine teilweise Aufzählung der Werke des Dichters, einige kurze inhaltliche Bemerkungen dazu, sowie eine Fülle von lobenden Gemeinplätzen und Schlagwörtern. Nicht besser ist es bestellt um die in den encyklopädischen Werken enthaltenen Lebensskizzen des Dichters; sie sind in ihrer, die Grenze des Möglichen erreichenden Kürze und Knappheit, für mehr als eine erste Orientierung schlechtweg unverwendbar.

Ungleich wichtiger und brauchbarer dagegen als all dieses biographische Material zusammen, sind zwei Publikationen von Leo Lucas, welche den größten Teil der Korrespondenz seines Vaters enthalten, nämlich die Briefe von Victor Hugo, Lamartine, De Vigny, Dumas etc. an Lucas,[4] sowie die Briefe des Dichters an seine

---

[1]) Galerie de la Presse 1840.
[2]) Galerie des gens de lettres 1848.
[3]) Les Contemporains 1854.
[4]) Hipp. Lucas et son temps 1894.

Frau[1]) während der Belagerung von Paris 1870/71. Auf dieser Korrespondenz beruhen auch die verschiedenen Zeitungsartikel von Claretie (1898) und Bernard (1898, 1903) über Lucas' Beziehungen zu Hugo, Lamartine und anderen berühmten Zeitgenossen. Die beiden kurzen Notizen von Le Goffic (1902) und Orain (1906) über des Dichters Liebesverhältnis zu Laure de Martel fußen auf persönlicher Information der beiden Verfasser bei dem ihnen befreundeten Sohne des Dichters.

Das ist das gesamte rein biographische Material über Hippolyte Lucas: es wird ohne weiteres klar sein, wie wenig daraus zu entnehmen war und wie sehr ich, namentlich für Einzelheiten, auf die Güte des Sohnes unseres Dichters angewiesen war.

Etwas reicher fließen die Quellen für die kritische Beurteilung der dramatischen Leistungen Lucas'; hier können wir zwei Arten von Arbeiten unterscheiden: allgemeine Würdigungen und Besprechungen einzelner Dramen.

An ersteren ist kein Mangel. Sie sind teilweise den (posthumen) Ausgaben der Poesies vorangestellt und bringen dann, neben kurzen Notizen über den Lebensgang des Dichters, aesthetische Betrachtungen seiner Gedichte, mit dem schließlichen Hinweise darauf, daß er sich auch dramatisch betätigt habe. Teilweise sind sie in Zeitungen und Zeitschriften enthalten, wie die Notizen von Bois-Greffier, Tiercelin und einigen anoymen Verfassern und enthalten neben einigen Titeln und Daten ausschließlich Gemeinplätze ohne wissenschaftlichen Wert. Auf derselben Stufe stehen die separat gedruckten Broschüren von Ch. Fuster und Mme. Vattier d'Ambroyse, sowie die beiden in Sammelwerken enthaltenen Artikel von Tiercelin (1905) und Fournier. Aus der Fülle der aus Anlaß des Begräb-

[1]) Correspondence d'Hipp. Lucas pendant le siège. 1900.

nisses Lucas' erschienenen Nachrufe erwähne ich diejenigen von Claretie, Fournier, Saint-Victor und Thierry, die, wenn sie auch für die wissenschaftliche Beurteilung des Dichters nicht das geringste bieten, doch um ihrer Verfasser willen ein gewisses Interesse verdienen.

An diese kritischen Artikel allgemeiner Art schließen sich sodann die zahlreichen Besprechungen einzelner Dramen in den verschiedenen Tagesblättern und Zeitschriften an. Hiervon sind die von Théophile Gautier verfaßten in einem sechsbändigen Sammelwerke (1858) vereinigt. Alle diese Artikel sind natürlich sehr verschieden an innerem Wert. Das meiste muß als inhalts- und wertlos beiseite gelassen werden, während andererseits Abhandlungen, wie die von Deschanel über Alceste (1847) an Gehalt über den behandelten Gegenstand und sein enges Gebiet hinausragen.

Dies ist so ziemlich alles, was die literarische Kritik über Lucas' Leben und dramatische Werke bisher beigesteuert hat.[1]) Es ist verschwindend wenig, wenn man das reiche Material betrachtet, das der Sichtung und Würdigung bedarf. Die Berechtigung einer Untersuchung von der Art der vorliegenden ergibt sich hieraus zweifellos von selbst, zumal sich, bei der Vielseitigkeit, die der Dichter auch auf dramatischem Gebiete besaß, ein reicher Gewinn für die vergleichende Literaturgeschichte zu ergeben verspricht.

---

[1]) Inwieweit die sonstige Fachliteratur benützt ist, wird in jedem einzelnen Falle angegeben.

Erster Teil.

Das Leben des Dichters.

1. Kapitel.

Des Dichters Jugendjahre in der Bretagne 1807—1826.

Am 21. Dezember 1807 wurde in der mairie von Rennes das folgende kurze Dokument zu Papier gebracht: Le 21 décembre devant nous maire et officier public a comparu Joseph Jean Lucas, avoué à la cour d'appel, âge de quarante- sept ans, demeurant rue Chalais 2, lequel nous a présenté deux enfants du sexe masculin nés hier soir à six heures, de lui déclarant et de Jeanne Gay, son épouse, auxquels il a donné savoir à l'un les prénoms d'Isidore Pierre Joseph et à l'autre ceux d'Hippolyte Julien Joseph, en présence de Pierre Julien Gay, marchant de bois, rue de Fougères et ont le père et les témoins signé avec nous après lecture.

In diesen wenigen, amtlich dürren Zeilen liegt die erste Kunde vom Leben und zugleich ein Stück Lebensbeschreibung unseres Dichters vor. Er war das jüngste und letzte Kind eines alternden Vaters, dessen Familie, neben der Frau, aus zwei Töchtern und dem genannten Zwillingspaare bestand. Der ältere der beiden Knaben, Isidore Pierre Joseph, schloß die Augen schon einige Tage nach seiner Geburt für immer wieder, eine Tatsache, die dem am Leben gebliebenen stets eine Quelle der Schwermut und trüber Gedanken sein sollte. Zeug-

nis davon geben unter anderem eine Reihe von herrlichen, tiefempfundenen Versen, in denen der Dichter noch in späten Jahren seines Brüderchens gedachte.[1])

Goethe schrieb einmal die bekannten schönen Zeilen von sich:

„Vom Vater hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen,"
„Vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zum Fabulieren."

Sie gelten buchstäblich auch von Hippolyte Lucas. Der Vater war ein hochgewachsener, hagerer Mann, mit strengen, faltigen Zügen, rauh nach außen und innen und im Verkehr nie anders, als zurückhaltend, beinahe unfreundlich. Er hatte trübe Tage gesehen und war sein Leben lang nie so recht an der Sonnenseite des Daseins gesessen. Überfluß hatte es im Hause Lucas nie gegeben und längst war man daran gewöhnt, sich eben mit Ehren durchzuschlagen und den Dingen die praktische Seite abzugewinnen. In seinem Berufe war übrigens Joseph Lucas von hervorragender Tüchtigkeit und einer der gewiegtesten Juristen seiner Heimatstadt. Freilich hatte er dabei, wie es meist so geht, den Sinn für schöngeistige Bestrebungen gänzlich verloren und sich zu einem einseitigen Pedanten ausgewachsen. Seine einzige und Lieblingslectüre bildeten die philosophischen und Streit-Schriften Voltaire's, dessen religiöse Anschauungen er auch zu den seinen gemacht hatte.

Naturgemäß hatte die Frau eines solchen Mannes gar manches zu erdulden, zumal eine von der Art der Jeanne Gay, eine echte Poeten-Mutter voll Geist und Ge-

[1]) Die Verse sind des öfteren gedruckt, weshalb hier von einer Wiedergabe derselben Abstand genommen wurde; am leichtesten sind sie zugänglich in dem von Léo Lucas edierten „Choix de poésies etc". Paris 1898. Bei Ch. Robin (Galerie etc. 1849) steht nur die erste Strophe.

müt. Sie war die Tochter eines nicht sehr begüterten Holzhändlers und hatte eine tiefe, vielseitige Bildung genossen. Sie war es, die dem jungen Hippolyte die Liebe zu den Büchern planmäßig einpflanzte. Ähnlich wie Rousseaus Vater kannte sie kein größeres Vergnügen, als halbe Nächte hindurch mit ihrem Jungen Leihbibliotheken-Romane zu lesen, eine Beschäftigung, die nur zu oft des Vaters rauhe Art unterbrach. Sie war es auch, die die körperliche und geistige Erziehung des Knaben bis zu seinem Eintritt in das „Collège de Rennes" in Händen hatte. Man kann deshalb den Einfluß ihrer im Grunde träumerischen, ruhigheiteren und doch oft Anfällen der Schwermut ausgesetzten Natur auf den Sohn gar nicht stark genug einschätzen.

Die Poeten-Natur äußerte sich, wie bei allen Dichtern auch bei Hippolyte schon in jungen Jahren, während er noch das Collège besuchte; charakteristisch für ihn war daß er eine große Vorliebe für einsame Spaziergänge hatte, auf denen er dann unermüdlich seine Verse sich selbst rezitierte. Leider hat die kühlere Überlegung des Dichters in späteren Jahren diesen frühen Musenkindern einen schmählichen Feuertod bereitet.

Im Collège hatte der junge Lucas durchweg gute Erfolge aufzuweisen; besonders in den Sprachen war er seinen Altersgenossen stets weit voran. Damals schon betrieb er mit Feuereifer das Studium des Englischen und Spanischen und las vor allem Walter Scott's Romane mit nicht minder großem Interesse für Sprache, wie Inhalt. Diese schöngeistigen und linguistischen Studien setzte er auch noch unentwegt fort, als er nach dem Verlassen des Collège, dem Machtwort des strengen Vaters gehorchend, sich dem Studium der Rechte zuwendete. Die vom Vater ererbte eiserne Pflichttreue und Beharrlichkeit setzte ihn

übrigens in den Stand, auch dem ihm unendlich fern liegenden Rechts-Studium Interesse abzugewinnen.

In diese Zeit — Lucas war noch nicht 20 Jahre alt — fällt auch seine erste unglückliche Liebe, die er meisterhaft in den „Heures d'amour" in ihren drei Stadien: Désir, Ivresse, Regrets besungen hat. Besser doch informiert uns die Novellensammlung „Les Cahiers roses de la Marquise" über dieses sein erstes Liebesverhältnis. Die Angebetete — sie hieß Laure de Martel — war die geschiedene Gattin eines Aristokraten und lebte mit ihrer Mutter zusammen in Rennes. Ein bedeutender Unterschied in politischen Anschauungen trennte damals die ganze Bretagne und damit auch die gute Gesellschaft von Rennes in zwei Lager.[1]) So war es von vornherein fast unmöglich für die beiden, die nach außen hin den entgegengesetzten Parteien angehörten, eine Annäherung zu Stande zu bringen. Dazu kam noch, daß die Zuneigung zwischen beiden recht einseitig war: je mehr nämlich den jungen Poeten die brennende Liebe zu verzehren drohte, desto mehr begann die Angebetete das Verhältnis als eine zwecklose Spielerei zu betrachten, die für sie kaum mehr, als einen angenehmen Zeitvertreib bedeuten konnte. Die Beziehungen wurden dann auch zwanglos und unmerklich gelöst, als 1826 der junge Lucas nach Paris ging.

Wie bereits erwähnt, war dieses Liebesverhältnis insofern von bedeutendem Einfluß auf die Entwicklung des Dichters, als es ihn zu seinen „Heures d'amour" anregte, einer Sammlung von hundert Liebesgedichten in den kompliziertesten lyrischen Formen und meisterhafter Beherrschung der Sprache und des Verses. Zu einer Publi-

---

[1]) Es waren die „blancs" oder „monarchiques" und die „bleus" oder „révolutionnaires" (Léo Lucas).

kation derselben hat sich Lucas aus Rücksicht auf die bald hernach durch ihre Verheiratung mit einem Marquis wieder mehr in die Öffentlichkeit getretene Dame nur schwer und erst i. J. 1832 entschließen können. Wirklich anziehende Détails dieses Verhältnisses, wie z. B. er sich ihr bemerkbar machte, und seine Liebe erklärte, indem er in Leihbibliothekswerken, die sie benützte, vorher die feurigsten Stellen unterstrich, später mit „encre sympatique"[1]) geschriebene Briefe einlegte, wie dann, als er es wagen konnte, ihr durch die Post zu schreiben, die Zahl der Briefe auf täglich drei bis vier stieg — alle diese und viele andere Einzelheiten hat der Dichter mit Humor und Discretion in den genannten „Cahiers roses" geschildert.

2. Kapitel.

Wechselnder Aufenthalt in Rennes und Paris. Zeit der Entwicklung 1826 bis 1833

Längst schon war es der Wunsch des jungen Mannes gewesen, Paris, das auch schon damals für alle Provinzfranzosen nicht viel weniger als das Paradies bedeutete, nicht nur vom Hörensagen und aus Zeitungsberichten zu kennen. Namentlich war es das hauptstädtische Theater, das ihn mächtig anzog. Niemals aber hätte ihm der in dieser Beziehung puritanisch angelegte Vater die Zustimmung zu einer Reise oder gar zu längerem Aufenthalte in Paris gegeben, wenn nicht Hippolyte ohne Unter-

[1]) Bekanntlich eine Tinte, die sich, bald nach dem Gebrauch, der Papierfarbe assimiliert und bei Bedarf durch bestimmte Mittel wieder sichtbar gemacht werden kann.

laß das Argument ins Feld geführt hätte, daß er in Paris seine Studien viel leichter zu einem gedeihlichen Abschluß bringen könne als in der Provinz. Diesen Vernunftgründen mußte der gestrenge Vater schließlich weichen. Wie ungern er es tat, geht am besten daraus hervor, daß er seinem Sohne ganze 200 Franken mit auf die Reise gab. Die Börse ziemlich leer, das Herz aber um so voller, zog der noch nicht zwanzigjährige Hippolyte nach Paris.

Zu seinem Glück fand er dort in Dubois, einem entfernten Verwandten seiner Mutter und Leiter des damals vielgelesenen „Globe“ eine feste Stütze. Dubois, der den Wünschen seines Neffen, wie er ihn nannte, mit feinem Verständnis entgegenkam, verschaffte ihm eine kleine Sinecure, indem er ihn mit der Übersetzung von Artikeln ausländischer Blätter, insbesondere englischer Parlamentsberichte betraute und dafür entsprechend honorierte. Dieses kleine Amt versah der junge Lucas mit Feuereifer etwa ein Jahr lang; in seinen freien Stunden aber nahmen ihn seine literarischen Studien, der Besuch der Theater, der Verkehr mit gleichgesinnten jungen Schwärmern, vollauf in Anspruch. Daß er unter diesen Umständen seine juristischen Studien gänzlich vernachlässigte, war unvermeidlich. Sein Vater sah das nur zu bald ein und rief kurzer Hand im Herbst 1827 seinen Sohn wieder in die Heimat zurück. Man erinnert sich hierbei wieder an den jungen Goethe, der ebenfalls vom strengen Vater aus den poesievollen Leipziger-Tagen in die rauhe Wirklichkeit der Berufs-Studien nach Frankfurt zurückberufen wurde. Bei Lucas sollte dieser väterliche Autoritätsakt bald die heilsamsten Folgen haben: schon im Laufe des Jahres 1829 erwarb er sich die Würde eines „licencié en droit“ an der Rechtsfakultät seiner Vaterstadt.

Alsbald jedoch, nachdem dem äußeren Zwange insoweit Genüge getan war, überließ sich der junge Rechtsgelehrte wieder ganz seinen literarischen Neigungen. Eben damals begannen, wie bekannt ist, die Wogen des Romantizismus in der Hauptstadt hoch zu gehen. Der Name Chateaubriand war in aller Munde, 1827 hatte Victor Hugo in der Vorrede zu Cromwell den Kampfesruf für die neue Sache ertönen lassen, einige Jahre später ging die tumultöse Erstaufführung von Hernani vor sich und es begann die Zeit, in welcher der literarischen Ereignisse kein Ende war. So oft es irgendwie möglich war, machte Hippolyte Lucas die beschwerliche Fahrt in der Postkutsche nach Paris, um dort im Kreise Gleichgesinnter, sich geistig auszuleben und eine Fülle von Eindrücken und Anregungen mit in die Heimat zu nehmen. Damals[1]) war es auch, wo er mit seinem Freunde Boulay-Paty den „Corsair", eine von Byrons schönsten Verserzählungen in ein romantisches Drama[2]) umarbeitete. Seine Erholungs-Stunden aber brachte er ausschließlich lesend und träumend auf einsamen Spaziergängen zu. Chateaubriands Attala und René waren seine Lieblingslektüre und des Dichters Geburtsort besuchte er mit wahrer Wallfahrtsandacht.

Immer stärker war es ihm auf diese Weise zum Bewußtsein gekommen, daß er zum Schriftsteller, nicht aber zum Juristen geboren war. Da traf ihn, während er eben wieder in Paris weilte, urplötzlich ein harter Schlag: aus der Heimat kam die Kunde, daß sein Vater für immer die Augen geschlossen hatte. Am 12. Juni 1833 war er, obschon seit langem kränkelnd, doch unerwartet dem bösen Herzübel erlegen, das ein Menschenalter später auch den

---

1) Von 1829 auf 30.

2) Näheres darüber S. 246.

Sohn in's Grab bringen sollte. Zu Hause galt es nun für Hippolyte Verhältnisse mannigfacher Art zu ordnen, sowie den tiefgebeugten Frauen über den ärgsten Schmerz hinwegzuhelfen. Auf die Dauer war jedoch der Jüngling in den engen Verhältnissen der Vaterstadt nicht zu halten; er war längst in seinen Anschauungen und geistigen Bedürfnissen über sie hinausgewachsen, so daß wir ihn, während Mutter und Schwestern in Rennes verblieben, schon zu Beginn des folgenden Jahres (1834) wieder in Paris finden.

3. Kapitel.

Ständiger Aufenthalt in Paris. Hauptperiode seines dichterischen Schaffens. 1834 bis 1860.

Der Tod des Vaters bedeutete eine der einschneidendsten Veränderungen im Leben Hippolyte Lucas'. Mit seinem kleinen väterlichen Erbteil und dem Bewußtsein vollständiger Freiheit von jeglichem Zwang war er nach Paris zurückgekehrt, fest entschlossen, sich als Schriftsteller einen Namen zu erwerben. Vergessen waren Pandekten und Gesetzesparagraphen, eine Zeit ernster literarischer Arbeit begann. Sein Freund und Gönner Louis Blanc, der Chefredakteur des „Siècle", trug ihm die Stelle als Theaterkritiker dieses Blattes an, die Lucas mit Freuden annahm und einige 30 Jahre lang erfolgreich ausfüllte. Außerdem schrieb er noch zahlreiche Artikel für andere Blätter, wie den „Bon Sens", den „Artiste", die „Nouvelle Minerve" und ähnliche. Seine Journalisten-Laufbahn läßt sich in einige vier Etappen scheiden. Er war tätig:

1. im „Globe“, unter Dubois, als Übersetzer bis Ende des Jahres 1830.
2. in der „Revue de Bretagne“[1]) von 1830—1834 mit Artikeln allgemeinen, meist historischen Inhalts.
3. im „Voleur“, „Le Cabinet de Lecture“, „La Revue du Theâtre“ bis etwa 1840; diese Periode bedeutet eine Art Übergangsstadium, indem er teils selbständige feuilletonistische Arbeiten (kurze Erzählungen etc.), teils ausschließlich Rezensionen lieferte.
4. im „Siècle“, „Artiste“, „National“, „Bon Sens“ von etwa 1840—1870 für allgemein literarische und Theaterkritik.

Wie sehr seine Feder dabei selbst von den bedeutendsten Zeitgenossen geschätzt wurde, geht aus der hübschen Broschüre hervor, die sein Sohn zusammengestellt hat[2]). Einige besonders charakteristische Zeilen mögen daraus hier Platz finden. Alexandre Dumas schreibt:[3]) „Mon cher confrère, soyez assez bon, pour me faire passer à la postérité en disant que le Voyage au Sinai est le chef- d'oeuvre des chefs- d'oeuvre“. Deutlicher ist noch Theophille Gautier[4]). „O Lucas, un article, un article! Il faut s'entr'aider en poésie. Argent, santé et belles femmes! Th. Gautier“. Aus einer Menge von Dankesbriefen geht aber auch hervor, mit welch unermüdlicher Liebenswürdigkeit Lucas allen solche Gefälligkeiten er-

---

[1]) Von einer Mitbegründung Lucas' an dieser Zeitschrift, wie verschiedentlich, z. B. bei Robin (Galerie) zu lesen ist, kann nicht die Rede sein.

[2]) Hippolyte Lucas et son temps. Quelques lettres d'écrivains.

[3]) a. a. O. S. 19.

[4]) ib. S. 20.

wies und wie wenig er auf geräuschvolle Dankesbezeugungen Anspruch machte.

Die bedeutendsten Dichter zählten auf diese Weise zu Lucas' besten Bekannten, wie Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, ebenso die hervorragendsten Frauen, wie George Sand, Mlle. Mars, Anais Segalas, Adele Janvier, Marie Dorval, Mme. Récamier[1]), Chateaubriand's treue Freundin und andere mehr[2]).

Eine besonders warme Freundschaft verband ihn mit Chateaubriand. Neben manchen Berührungspunkten hatten die beiden die schwärmerische Liebe für ihre schöne Heimat, die Bretagne, gemeinsam. Ihre nähere Bekanntschaft war durch eine begeisterte Ode vermittelt worden, die Lucas aus Anlaß der Verhaftung Chateaubriand's im Jahre 1832 zu dessen Rechtfertigung gedichtet hatte. Chateaubriand sandte dem jungen Landsmann folgende warm empfundene Zeilen[3]) aus dem Gefängnis: „Votre ode, Monsieur, est noble et belle; je vous remercie sincèrement.

---

[1]) Näheres über diese bedeutende Frau findet man in dem jüngst erschienenen Buche von J. Ettlinger: Madame Récamier. Leipzig (Rothbarth) 1907.

[2]) Sainte-Beuve, den man am ehesten in Lucas' engerem Freundeskreise suchen würde, stand diesem zeitlebens ziemlich fern. Obgleich er nie versäumte, seine neu erschienenen Werke Lucas mit der Bitte um Besprechung zu übersenden und das „avec des façons très obséquieuses", wie Lucas eigenhändig auf dem Umschlag eines Exemplares von Sainte-Beuves „Volupté" bemerkt hat, obschon ferner Lucas nie versäumte, ihm in dieser Hinsicht so viel als möglich zu Gefallen zu sein, (wie aus seinen Dankesbriefen an Lucas hervorgeht; vgl. die oben zitierte Briefsammlung), so ließ er sich unschöner Weise trotzdem nie zu ähnlichen Gegenleistungen herbei und hatte die durchsichtigsten Ausflüchte, wie Arbeitsüberhäufung, plötzliche Abreise etc., wenn Lucas von ihm einen Artikel wünschte.

[3]) Datiert: Préfecture de police, le 26 juin 1832.

Soyez tranquille sur mon sort; je suis Breton, donc je ne puis être un traître". Die herzlichen Beziehungen zwischen den beiden dauerten fort bis zum Tode des großen Dichters. Noch kurz zuvor hatte Lucas, hingerissen von der meerumrauschten Poesie des Erdenwinkels, den sich Chateaubriand zum Grabe ausersehen hatte, einige tiefempfundene Verse darauf verfaßt und von dem der Auflösung nicht mehr fernen Dichter rührende Abschiedsworte empfangen[1]).

Eines anderen Freundschaftsbundes muss in diesem Zusammenhange noch gedacht werden, dem wir eines der erfolgreichsten dramatischen Werke Lucas' verdanken, seine Freundschaft mit Victor Hugo.

Im Frühling 1830 hatte Boulais-Paty, Lucas' Landsmann und Studiengenosse, diesen bei Victor Hugo eingeführt, der, damals selbst erst 28 Jahre alt, den um weniges jüngeren Poeten mit größter Freundlichkeit entgegen kam. Die Beziehungen zwischen Hugo und Lucas wurden enger, als letzterer es sich angelegen sein ließ, in denjenigen Revuen, deren Feuilleton ihm offen stand, kräftigst die Werbetrommel günstiger Kritik zu rühren, so oft ein neues Werk Hugo's erschien. Im Herbste 1837 wurden beide in das Comité der neugegründeten „Société des gens de lettres" gewählt, in der sie Jahrelang neben einander zu wirken Gelegenheit hatten. Die schönste Frucht ihrer freundschaftlichen Beziehungen aber ist das fünfaktige Schauspiel „Le Ciel et l'Enfer", das die beiden Dichter im Verein mit Eugen Barré aus Hugo's

[1]) Chateaubriand liegt bekanntlich auf einer kleinen Insel südwestlich von Saint-Malo begraben. Die Geschichte seines Grabes erzählt Lucas in den „Portraits et Souvenirs littéraires" S. 17; dortselbst steht auch das erwähnte Gedicht.

damals (1842) eben im Drucke befindlichen Reisebriefen über den Rhein schöpften[1]).

Im Herbste des Jahres 1837 vereinigten sich, wie schon erwähnt, eine Anzahl der namhaftesten Dichter und Schriftsteller zur Gründung einer Gesellschaft zum Schutze des geistigen Eigentums. Die Statuten dieser „Société des gens de lettres" wie der offizielle Name auch heute noch lautet, wurden am 10. Dezember 1837 genehmigt und am 28. April des folgenden Jahres beim Notar Maréchal deponiert[2]). Dem aus 24 Mitgliedern bestehenden Gründungs-Comité gehörte neben Villemain, Dumas, Victor Hugo, Nisard, F. Soulié auch Hippolyte Lucas an. Die Société war es auch, die noch im gleichen Jahre (1838), als die Direktion des Theâtre français neu zu besetzen war, Lucas als den Nachfolger Védels beim Ministerium in Vorschlag brachte. Lucas jedoch fühlte sich gesundheitlich einer solchen Stellung nicht gewachsen und glaubte dafür sorgen zu müssen, daß weitere Schritte in dieser Angelegenheit, soweit sie ihn betraf, nicht mehr getan wurden.

Langsam, doch stetig war unser Dichter auf diese Weise in seiner inneren Entwicklung und äußeren Stellung zu sicherer Höhe emporgestiegen. Das Jahrzehnt von 1830 bis 40 bedeutet eine Periode stillen, unermüdlichen Fleißes; es war die Zeit in der er am eifrigsten, neben seiner kritischen Berufsarbeit, sich dem Studium und der Lektüre griechischer, spanischer, englischer und deutscher Literatur widmete und die Pläne für seine späteren dramatischen Schöpfungen reifen ließ. Tagelang

---

[1]) Näheres hierüber S. 221.

[2]) Man vergleiche hierüber ebendiese „Statuts de la Société des Gens de Lettres". Paris 1838. Daraus stammen auch die spärlichen Angaben der Grande Encyclopédie Bd. 30, S. 158.

konnte er hierbei über irgend einem ihm neuen Buche sitzen und alles um sich her vergessen; Mahlzeiten, Besuche, Nachtruhe und dergleichen gab es dann für ihn so wenig, wie die wichtigsten politischen Ereignisse. Hohe Politik zu treiben war überhaupt nie seine Sache gewesen und mit Vorliebe neckte er darob den in dieser Hinsicht ganz verschieden veranlagten Victor Hugo. Als Beispiel für die ausgeprägt konservative Ruhe seines Charakters mag die Tatsache gelten, daß er, während der 44 Jahre, die er ständig in Paris lebte, nur drei verschiedene Wohnungen inne hatte. Von 1834—40 wohnte er rue de Bréda 29; im Jahre 1840 gründete er sich einen eigenen Hausstand und bezog deshalb größere Räume im Hause rue de Bréda 32, wo er wahrscheinlich bis zu seinem Lebensende geblieben wäre, hätte ihm nicht im Jahre 1860 die Berufung an die Arsenalbibliotbek zugleich die Annehmlichkeit einer Dienstwohnung im Bibliotheksgebäude gebracht.

Im Jahre 1840 schritt Lucas, wie bereits erwähnt, zur Gründung einer Familie. Er vermählte sich mit Madame de Saint-Amand, der Witwe eines Arztes. Er selbst stand damals im Alter von 33 Jahren, seine Gattin zählte deren erst 23. Ein Töchterchen, das sie aus erster Ehe mitbrachte, und ein eigener, im Jahre 1841 geborener Sohn gewährten dem Dichter bald das ersehnte Familienglück. Die nun folgenden zwei Jahrzehnte sind für Lucas die Zeit der höchsten Produktivität geworden. In den Jahren 1840 bis 1860 entstanden mit einigen wenigen Ausnahmen seine sämtlichen Dramen, sowie seine besten novellistischen Arbeiten[1]). Zehn Jahre waren vergangen,

[1]) Von einer Anführung und Besprechung der kritischen, novellistischen und lyrischen Dichtungen Lucas' wurde Umgang genommen, um einer späteren Untersuchung hierüber nicht vorzugreifen.

seit er mit einem Freunde den gänzlich fehlgeschlagenen Versuch auf dem Felde der dramatischen Dichtung gemacht hatte.[1]) Jetzt hatte sich zur Phantasie die Erfahrung gesellt. Im Théâtre français und im Odeon hatte er an unzähligen Abenden gesehen, wie die Meister der Bühne ernste und heitere Stoffe behandelten, wie sie Licht und Schatten verteilten und womit sie durchschlagende Wirkungen erzielten. In den kleineren Theatern hatte er das Publikum kennen und behandeln gelernt, dem seichte Vaudevilles und die Zauber- und Spektakelstücke der Inbegriff aller Bühnenkunst waren. Auf beiden Gebieten, in der Tragödie und dem Charakter- und Sittenlustspiel einerseits, in der Eintagspoesie der Vaudevilles und Féeries andererseits hat sich Lucas mit Erfolg betätigt. Man könnte sogar eine scharfe chronologische Trennung dieser beiden Arten dramatischer Dichtung bei ihm durchführen, von 1840—50 die Periode der Dramen und Lustspiele, von 1850—60 jene der in Zusammenarbeit entstandenen und im Verhältnis wertlosen Prosa-Einakter und Vaudevilles, wenn nicht für die genaue Datierung der unveröffentlichten Dramen jeglicher Anhaltspunkt fehlen würde[2]).

Mit dem Jahre 1860 tritt ein Stillstand im dramatischen Schaffen unseres Dichters ein; wissenschaftliche, besonders historische Arbeiten stehen von da ab im Vordergrunde seines Interesses. Dieser Wendepunkt hängt zusammen mit der Berufung Lucas' an die Bibliothek des Arsenals und berechtigt uns, hier einen vierten und letzten Abschnitt in seinem Leben anzusetzen. Bevor wir

---

[1]) Näheres hierüber S. 246.

[2]) Sicher ist nur, daß dieselben bei der Übersiedelung an die Bibliothek (1860) bereits vorhanden waren.

jedoch dazu übergehen, mögen noch einige biographische Details erwähnt werden.

Im Jahre 1850 starb des Dichters Mutter, die seit dem Tode ihres Gatten als Witwe bei ihrer Tochter in Rennes gelebt; die letztere war die Gattin eines höheren Gerichtsbeamten geworden. Hippolyte Lucas' einziger Sohn Leo ergriff nach dem Willen des Vaters die Verwaltungscarrière und quittierte vor einigen Jahren den Dienst als sous-chef de ministère. Seit dieser Zeit lebt er in stiller Zurückgezogenheit ganz dem Andenken des toten Vaters.

4. Kapitel.

Seine Tätigkeit an der Bibliothek des Arsenals 1860 bis 1878.

Hippolyte Lucas hatte in stillem, emsigen Schaffen die Mittagshöhe des Lebens bereits überschritten. Sein dramatisches Lebenswerk lag hinter ihm, als Kritiker hatte er sich einen klangvollen Namen geprägt und auch äußere Ehrungen waren ihm zugefallen.[1]) Geld und Gut war ihm jedoch im Überfluße stets versagt geblieben. Er hatte es nie verstanden, sich mit der Feder Reichtümer zu verdienen, das Dichten war, wie Edmond About treffend an seinem Grabe sprach, für ihn nie etwas anderes gewesen, als eine „fonction organique". Darum mochte es Lucas auch nicht unerwünscht kommen, als ihm durch Vermittlung seines Freundes und Landsmannes Alexandre

[1]) Die Auszeichnungen Lucas' sind: Chevalier de la légion d'honneur, 6. Mai 1846. Chevalier de l'ordre de la couronne de chêne, 5. März 1847. Chevalier du lion néerlandais, 2. Juni 1849.

Duval im Februar 1860 eine Stelle als sous-bibliothécaire am Arsenal angetragen wurde. Verband doch eine solche Stellung für ihn einen doppelten Vorteil: fürs erste konnte er sich jetzt ausschließlich seinen geliebten Büchern widmen, was ihm zeitlebens als das idealste vorgeschwebt hatte, und dann stand ihm ein sorgenfreier Lebensabend bevor.

Aus seinem Wirken an der genannten Bibliothek verdienen einige Momente besondere Erwähnung. Es ist dies fürs erste eine verdienstvolle Leistung in wissenschaftlich-praktischer Beziehung, nämlich die Katalogisierung der umfangreichen Bestände der Bibliothek an Büchern und Manuskripten italienischer und spanischer Sprache, die unter Lucas' umsichtiger Leitung auf eine für die übrigen Fächer vorbildliche Weise vollzogen wurde. Sodann die Reorganisation der berühmten „Soirées Nodier" und — last not least— das heroische Verhalten Lucas' während der Kriegsnöten von 1870 und 1871.

Charles Nodier war von 1824–1843 der Vorstand der Arsenal-Bibliothek gewesen und hatte als solcher besonders Ende der 30er Jahre seine gesuchten Abendgesellschaften gegeben, bei denen sich die Koryphäen der Geisteswelt zusammenfanden; der Erinnerung an Nodier verdanken wir auch das folgende hübsche Gedicht Lucas' aus dem Jahre 1861:

Nodier, lorsqu'à tes soirées
Célébrées
Par la voix de tout journal,
Poète au bagage mince
De province
J'accourrais á l'Arsenal,

J'étais fier de voir, d'entendre
Alexandre,

Causant près du grand Victor,
Ou bien près de ta Marie
Si chérie,
Musset, vrai papillon d'or.

Que j'étais loin dans les rêves,
Qui sans trèves
Tourmentent un jeune orgueil,
De prévoir qu'un jour peut-être,
O mon maître,
J'occuperais ton fauteuil!

Oui, dans ta bibliothèque,
Cette Mècque,
Le sort m'a fait arriver.
J'en connais chaque volume,
Mais ta plume,
Me reste encore à trouver.

Nicht zuletzt auf Betreiben der lebenslustigen Madame Lucas kamen denn auch die „Soirées Nodier“ bei dem neuen Bibliothekar wieder zu Ehren und sie standen — Léo Lucas hat sie noch in lebhafter Erinnerung — jenen weder an heiterer Geselligkeit, noch literarischer Gediegenheit nach.

Mit dem Jahre 1870 beginnt für Hippolyte Lucas die Zeit des Niederganges. Die Strapazen des Winters von 1870 bis 1871 legten in ihm den Grund zu dem langwierigen Leiden, das ihm schließlich, nach achtjährigem Kränkeln, den ersehnten Tod brachte. Das Dezennium von 1860 bis 1870 bedeutet für ihn das letzte frohe Leuchten des Lebens, das für ihn ja nur aus Arbeit und stillem Familienglück bestand. Aus diesen 10 Jahren stammen auch die letzten bedeutenden Werke des Dichters. Sie sind, wie aus seiner Stellung leicht erklärlich wird, beinahe ausschließlich wissenschaftlichen Charakters. Ihr Inhalt kann uns hier nicht näher beschäftigen.

Wie schon erwähnt, hat das Kriegsjahr 1870 bis 1871 eine zwiefältige Bedeutung für die Biographie unseres Dichters. Einmal verdient sein Verhalten während der Belagerung eine besondere Erwähnung, dann setzt das beginnende Jahrzehnt den Schlußstein des reichen Dichterlebens. Als Quelle für die bedeutungsvolle Zeit vom September 1870 bis zum Juni 1871 dienen uns einerseits die Erinnerungen, die sich des Dichters Sohn an jene schweren Tage gewahrt hat, andererseits die Briefe, die Hippolyte Lucas von Paris aus an seine auf dem Lande gebliebene Gattin schrieb und deren Originale jetzt das Musée Carnavalet besitzt, in welchem bekanntlich alle auf die Belagerung bezüglichen Erinnerungen aufbewahrt werden.

Daß Lucas sofort bei der Kunde vom Beginn des Krieges sein Landgütchen bei Rennes verließ, um nach Paris auf seinen Posten an der Bibliothek zu eilen, braucht kaum gesagt zu werden. Seine erste Sorge war, die wertvollsten Bücher und Manuskripte sicher verpackt in die Kellerräume schaffen zu lassen. Auch an Victor Hugo schrieb er unverzüglich, er möge doch mit seiner Familie der Sicherheit wegen zu ihm auf das Bibliotheksgebäude ziehen. Victor Hugo antwortete ihm jedoch, unterm 15. September 1870, Folgendes:

> „Cher poète, je reconnais là votre vieille et forte amitié. Je vous remercie du fond du coeur. Je tiens en réserve votre offre excellente pour ma bru et pour mes deux petits-enfants. Quant à moi, je suis venu à Paris pour des devoirs suprêmes. J'ai l'intention de ne pas me ménager. Je ne ferai pas au bombardement l'honneur de me déranger pour lui. Merci pour mon petit Georges et ma petite Jeanne. Je serre votre vaillante et cordiale main“.

Nur zu bald begannen die Schreckenstage. In den besten Restaurationen gab es nur mehr Pferdefleisch und auch das fing an, erschreckend selten zu werden. Im Dezember fiel eine Kälte ein, daß die Tinte in den Gläsern gefror und dabei mußten sich die tapferen Bewohner der Bibliothek von alten Brotkrumen nähren, die sie in Rotwein tunkten. Indessen pfiffen die preußischen Kugeln über die unglückliche Stadt hin, wobei Lucas wiederholt mit knapper Not dem Tode entging[1]). Das währte mit kurzen Unterbrechungen fort bis zum Mai 1871, wo die Commune ihre blutigen Triumphe feierte. In der Nacht vom 26. zum 27. Mai ging die gesamte Umgebung der Bibliothek in Flammen auf und jeden Augenblick mußte man auf derselben — sie glich mehr einem Lazareth als einer Bücherei — gefaßt sein, daß die Feuergarben auch das Bibliotheksgebäude ergriffen. In dieser Nacht, wie überhaupt während der langen Monate der Gefahr und des Entbehrens war unser Dichter die Seele der kleinen Gemeinde, die auf dem Arsenal so oft dem Tod ins Auge sah. Unermüdlich war er tätig vom ersten Morgengrauen bis tief in die Nacht, aufmunternd und befehlend, und selbst eingreifend, wo die Not es erheischte, so daß man ihm nur Gerechtigkeit widerfahren läßt, wenn man sagt, seiner Umsicht und Pflichttreue war es in erster Linie zu verdanken, daß von den kostbaren Schätzen des Hauses nicht das geringste beschädigt wurde, oder gar verloren ging. Eine entsprechende äußere Anerkennung hierfür wurde ihm in Form seiner Ernennung zum Bibliothekar[2]).

---

[1]) Eines frühen Morgens im Januar schlug eine Kugel direkt in Lucas' Bett ein; durch Zufall war er an diesem Tage um einige Stunden eher als gewöhnlich aufgestanden und so dem sicheren Tode entgangen. Die Kugel ist im Musée Carnavalet zu sehen.

[2]) Bisher war Lucas nur sous-bibliothécaire gewesen.

Es war die letze Ehre, die ihm im Leben widerfahren sollte.

Wir sind am Ende seiner Laufbahn angekommen. Auf die Jahre 1871 bis 1878 fiel bereits der düstere Schatten beginnenden Siechtums, das in quälenden Leiden enden sollte. Wie ein letztes Aufflackern der alten Lust am Fabulieren mutet es uns an, wenn der bald Siebzigjährige noch die bessernde Hand anlegt an das von Leroy zu Membrée's Oper verfaßte Libretto Les Parias. Am Abend des 12. November 1874 hob sich zum letztenmal der Vorhang über einer Première, bei der Lucas mit als Verfasser zeichnete. Das Leiden — hartnäckige Ischias verbunden mit Herzkrankheit — zu dem wie gesagt, die Strapazen des Winters von 1870 den Grund gelegt hatten, schritt langsam, aber um so sicherer voran. Während der Sommermonate, die der Dichter auf seinem Landgütchen bei Rennes zubrachte, ließ es stets merklich nach, um zur kalten Jahreszeit mit doppelter Schärfe aufzutreten. Endlich, im Winter 1878, war die zähe Lebenskraft des Greises völlig aufgerieben und am Nachmittage des 14. Novembers erlöste ihn ein schneller, kampfloser Tod von seinen Leiden. Im Lehnstuhle sitzend, und über ein Buch gebeugt wurde er von einem Herzschlage gerührt. Wie entsetzlich er in den letzten Monaten gelitten hatte, darüber sprach er sich selbst noch in einem Briefe[1]) aus worin er seine Leiden schildert, die selbst reichlicher Opiumgenuß kaum mehr zu lindern vermochte.

In der Kirche Saint-Paul wurden die rituellen Feierlichkeiten unter immenser Teilnahme der Pariser literarischen Welt begangen. Im Père-Lachaise liegt er begraben. Ein einfaches Steinkreuz schmückt die Ruhestätte, wo an

[1]) Brief vom 14. Oktober 1878 an Mlle. Oquendo (Correspondance S. 35).

seiner Seite, seit 1890, auch seine Gattin zum letzten Schlaf gebettet liegt. An seinem offenen Grabe sprachen Edmond About für die Société des Gens de Lettres und Edouard Thierry im Namen der Bibliothek. Schnee bedeckte bald hernach das neugefüllte Grab und im Frühling darauf frisches Grün und so wechselt es nun schon an die dreißig Jahre. Hippolyte Luccas aber ist längst vergessen in der Riesenstadt, die er so sehr geliebt und zu deren bekanntesten Figuren er gezählt hatte. Nicht so in seiner Heimat, der Bretagne. In Rennes enthüllte am 25. Februar 1891 die Association artistique et littéraire de Bretagne an der Façade seines Geburtshauses, rue Chalais 2, eine Gedenktafel aus rötlichem Carrara-Marmor mit der Inschrift: Le poète et romancier Hippolyte Lucas est né dans cette maison le 20 décembre 1807[1]). In der Nähe des Lycée und der Faculté des Sciences aber wurde eine Straße nach ihm benannt. Am 13. August, dem Namensfeste des toten Dichters vereinigten sich manches Jahr seine noch lebenden Freunde in dem kleinen Landhause Temple du Cerisier in Saint-Jacques bei Rennes, wo der Dichter alle Jahre einige Sommermonate in stiller Zurückgezogenheit verbracht hatte. In engem Kreise feierte da eine kleine Gemeinde das Andenken des toten Freundes, dem im Laufe der Jahre so mancher aus ihrer Mitte in die Grube nachgefolgt war. Jetzt sind sie alle tot. Der Sohn des Dichters allein weiht den Manen des Vaters alljährlich einige Monate stillen Gedenkens in den Räumen, die Hippolyte Lucas in ländlicher Einsamkeit bewohnt hatte und in denen in liebevoller Pietät nicht das geringste verändert wurde, seit er sie im September 1878 zum letztenmale verließ.

---

[1]) Die bei dieser Enthüllung gehaltenen Reden bringt die „Dépêche bretonne“ vom 1. März 1891.

Zum Schluße möge noch ein Blick auf Lucas' Äußeres und seinen Charakter das Bild vervollständigen, das uns sein Leben gab. Für das erstere lasse ich am besten seinem Sohne das Wort, welcher sagt: „Physiquement Hippolyte Lucas répondait au caractère de sa poésie subjective , discrète et voilée. La physionomie était douce et mélancolique, son profil accentué; sa taille élancée et au-dessus de la moyenne était un peu voutée. Sa tenue était correcte, mais sans recherche". In der Kleidung war er sein Leben lang der romantischen Mode von 1830 treu geblieben; man sah ihn nie anders, als in weiten, faltigen Hosen, langem Gehrocke und breitkrämpigen Künstlerhute.

Die hervorstechendsten Eigenschaften seines Charakters waren Bescheidenheit, liebenswürdige Dienstbereitschaft und echt bretonische Zähigkeit im Verfolgen eines Zieles. Was seine religiösen Anschauungen betrifft, so machte sich zeitlebens der Einfluß fühlbar, den das Elternhaus auf ihn in dieser Beziehung ausgeübt hatte. Während der Vater extremer Sceptiker und Freidenker gewesen war, hatte die stille Mutter einem tiefen, fast schwärmerischen Katholizismus gehuldigt. Hippolyte Lucas selbst besaß einen starken Gottesglauben, konnte sich jedoch nie entschließen, sich in seiner Überzeugung einem bestimmten Religionsbekenntnisse anzuschließen. Äußerlich trennte er sich ja nie von der römisch-katholischen Kirche, deren Priester ihm auch das letzte Geleite gaben.

Anhang zum I. Teil.

Die Bildnisse des Dichters.

A. Gemälde.

1. Ein lebensgroßes Brustbild, gemalt von Martinet 1840; befindet sich im Museum zu Rennes.
2. Ein lebensgroßes Brustbild, gemalt v. H. Scheffer; Zeit unbekannt; befindet sich im Besitze des Herrn Léo Lucas, Paris.

B. Büsten.

1. Eine lebensgrosse Büste in Marmor von Pierre Gourdel: geschaffen für den „Salon de 1863“; befindet sich im Museum zu Rennes. Gipsnachbildungen dieser Büste besitzt die Societé des gens de lettres in Paris und die Bibliothek von St. Malo[1]).
2. Eine Statuette von Dantan Jeune 1837.
3. Eine kleine Büste von demselben 1840.
4. Eine kleine Büste von Julien Gourdel 1846.

C. Photographien, Lithographien, Zeichnungen u. dergl.

1. Galerie de la Presse, 2e serie, Paris 1840. Dessin d'Alophe. Imp. Aubert.
2. Galerie des gens de lettres au XIXe siècle par Ch. Robin. Imp, Lemercier.
3. Ein Brustbild, lithographiert von Lafosse. 1868.
4. Ein Brustbild, Photograph Truchelut. 1869.
5. Le Foyer de l'Odéon un soir de Ière représentation.

---

[1]) Geburtsort Chateaubriands.

Tableau collectif d'Hippolyte Lazerges. 1869. Mit Bildnis von H. Lucas.

6. Eine Zeichnung von Henry Maier, vergrößert nach der Photographie von Truchelut. enthalten in: Journal illustré 1. 15. 1878. Le Monde illustré 1. 12. 1879. Chronique de Londres 16. 9. 1899.

D. Karikaturen.

1. Ein Vollbild in sitzender Stellung mit Monocle. Dessin de Benjamin; enthalten in Panthéon Charivarique 1838.
2. Ein Vollbild stehend mit Ziegenbock an der Seite; enthalten in Journal du Dimanche, oct. 1847.
3. Ein Vollbild in sitzender Stellung mit überlanger Nase; enthalten in Le Tintamarre, 19. 2. 1854.
4. Ein Vollbild stehend mit dem Odeon zu Füssen; enthalten in Journal amusant 8. 1. 1859.

Zweiter Teil.

Die Dramen des Dichters.

Die dramatischen Werke Hippolyte Lucas' scheiden sich im Anschluß an die beiden Hauptperioden seiner Tätigkeit für die Bühne in zwei große Gruppen: Dramen, die der Dichter allein verfaßte und solche, die in der damals so beliebten Zusammenarbeit mit anderen Autoren entstanden. Die letzteren können natürlich, da sich sein Anteil daran unmöglich mehr feststellen läßt, für die Erkenntnis seiner dramatischen Eigenarten und Fähigkeiten kaum in Betracht kommen; sie haben für uns nur mehr einen gewissen historischen Wert. Auch Lucas selbst erblickte sein Lebenswerk als Bühnendichter ausschließlich in den erstgenannten Dramen. Diese nun zerfallen in verschiedene Unterabteilungen und wir unterscheiden neben den Originaldramen besonders die zwei wichtigen Gruppen der dem Spanischen und Griechischen nachgebildeten Stücke. Eine Gruppe für sich bilden die zahlreichen dramatischen Schöpfungen, die Lucas im Manuskript hinterlassen hat und die ohne Ausnahme nur in mehr oder minder skizzenhafter Form vorliegen. Sie haben natürlich nur den einen Wert, daß sie uns das Bild von der Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit unseres Dichters auf dramatischem Gebiete ergänzen und vervollständigen.

Die besten und reifsten unter den Bühnenwerken Lucas' sind seine Nachbildungen der spanischen und

griechischen Originale. Aus diesem Grunde und weil sie auch für die vergleichende Literaturgeschichte von Interesse sind, wurden sie hier an die Spitze gestellt und mit besonderer Ausführlichkeit behandelt. Nach ihnen sollen die Originaldramen des Dichters besprochen werden und zum Schlusse die wichtigsten Werke, die aus seiner Zusammenarbeit mit Victor Hugo, Michel Carré, Emile Deschamps und anderen hervorgegangen sind.

1. Kapitel.

Lucas und das spanische Drama.

I.

Die Beschäftigung unseres Dichters mit spanischer Sprache und Literatur war mit der Umarbeitung der im Folgenden zu besprechenden Dramen noch nicht erschöpft. Neben der bloßen Freude am Versifizieren, sowie an dramatischer Dichtung überhaupt, ging bei ihm eine stark ausgeprägte Vorliebe für das rein kritische Moment. Ungefähr zwei Dezennien lang (von 1840—1860) verfolgte er mit größtem Interesse alles, was auf das spanische Drama irgendwie Bezug hatte und seine Kenntnis der damaligen Fachliteratur auf diesem Gebiete ist deshalb eine umfassende. Soweit es sich noch aus seinen eigenen Schriften [1]) nachweisen läßt, kannte er nicht nur die einschlägigen französischen Bücher von Sismondi, Puibusque und Chasles [2]), sondern auch die hervor-

[1]) In Betracht kommt hier ausschließlich das, was Lucas den Ausgaben seiner Dramen in der Form von Einleitungen u. dergl. beigegeben hat.

[2]) Les Littératures etc. — Histoire comparée etc. — Etudes etc.

ragendsten Werke der spanischen, englischen und deutschen Kritik. So schöpft er z. B. aus Moratin[1]) seine erste Kenntnis über das spanische Drama bis auf Lope. Diesen selbst kennt er nicht nur aus der Lektüre seiner Dramen, sondern auch aus den Schriften Montalvans[2]). An englischen Werken sind seine Hauptquellen die bekannte Schrift von Lord Holland[3]), die ihm neben einer Fülle kritischen Materials auch den Stoff für eine seiner Umarbeitung bot, sowie die erste (englische) Ausgabe von Ticknors[4]) bekannter Literaturgeschichte. Von den deutschen Werken über das spanische Drama kannte, oder benützte er nur Schlegel[5]) und Schack[6]). Dem letzteren kann er es bei aller Bewunderung seiner Leistung nicht verzeihen, daß er seine frühere Überzeugung, Diamante

---

1) Discurso hist. sobre los origines del teatro español. (cf. Lucas, Théâtre esp. S. VII.)

2) Fama postuma . . . (bei Ochoa, Tesoro Bd. I abgedruckt; cf. Lucas, Théâtre esp. S. 43 ff.).

3) Some Account of the Lives and Writings of Lope de Vega and Guillen de Castro. 1817. Das zu einer literarischen Seltenheit gewordene Werk handelt im ersten Bande mit großer Ausführlichkeit von Lopes Leben und Werken, im zweiten von Castros Cid und dessen Quellen, den Romanzen, sowie von Corneilles Cid und in aller Kürze von einigen anderen Dramen Castros. Verschiedene Appendices dieses (zweiten) Bandes geben sodann Listen von Lopes Comedias nach Nicolas Antonio, Sancha und La Huerta; ferner Inhalt und Auszüge einer Denkschrift von Jovellanos (1790) „sobre juegos, espectaculos" etc., die für die Geschichte des Dramas von Interesse ist; einen Exkurs über spanische Metrik und einige Übersetzungsproben.

4) Cf. Lucas, Théâtre esp. S. 431.

5) Vorlesungen etc. — Seit 1814 auch ins Französische übersetzt. Cf. Lucas' Ausgabe des „Médicin" (1844) S. IV.

6) Cf. Lucas, Théâtre esp. S. 432.

hätte den Cid Corneilles nachgebildet, später in die gegenteilige Ansicht änderte[1]).

Es läßt sich denken, daß Lucas aus der Lektüre dieser Werke eine reiche Fülle von Eindrücken und Anregungen schöpfte, die ihm bei der Nachbildung der Dramen eines Lope, Calderon, Alarcon usw. wieder zu Gute kamen. Aber auch auf wissenschaftlich-kritischem Gebiete trug bei Lucas dieses Studium seine Früchte. Freilich wird man auf das, was er hierin speziell für das Spanische leistete, heute kaum mehr zurückgreifen. Immerhin waren seine Documents relatifs à l'histoire du Cid[2]), die Préfaces und Notes seiner einschlägigen Dramen[3]) sowie seine vergleichenden Quellenstudien zu Corneille, Rotrou und Molière[4]) für die damalige Zeit hochverdienstlich und trugen das ihrige zur Popularisierung des spanischen Dramas in Frankreich bei. Eine Geschichte des spanischen Dramas, wie sie Lucas[5]) geplant hatte, kam nicht mehr zur Ausführung. Die Lektüre der damals eben erschienenen grundlegenden Werke von Schack und Ticknor mochte ihn von diesem Gedanken abgebracht haben.

---

1) Cf. Schack 1. Aufl. III, 372 ff.

2) Paris 1860. 8⁰. In denselben gibt er ausführliche Übersetzungen aus den Reimchroniken und der Romancero-Dichtung, soweit sie den Cid betreffen, ferner eine Übertragung der Cid-Dramen von De Castro und Diamante, und eine Parallele zwischen dem Cid von Corneille und dessen spanischer Quelle.

3) In diesen gibt er kurze, populäre Darstellungen von Leben und Bedeutung der betreffenden Dichter aus den oben erwähnten Quellenwerken.

4) Im Anhang der 2. Aufl. seiner Histoire du Théâtre français unter dem Titel Emprunts faits au Théâtre espagnol; in der 3. Aufl. (vgl. hier S. 253) ist dieser Abschnitt leider gestrichen worden.

5) Nach einer Notiz im Théâtre espagnol (1851), Préface.

Lucas' Belesenheit auf dem Gebiete der spanischen Dramatik selbst ist beschränkter, als man sich nach dem bisher Ausgeführten erwarten sollte. Im Originale kannte er nur die in Ochoas Auswahl[1]) enthaltenen Dramen, also 25 Stücke von Calderon, deren 20 von Lope de Vega und zusammen einige 60 von Lopes Vorgängern und Nachfolgern; hiezu kommen die verschiedenen Übersetzungen von Damas-Hinard, Linguet und La Beaumelle, so daß sich seine Belesenheit im Ganzen auf einige 100 spanische Dramen im Original und einige 20 in französischer Übersetzung erstreckt.

Diese immerhin eingehende Beschäftigung Lucas' mit dem spanischen Drama mag ihren Grund zum größten Teil in einer besonderen Vorliebe für den Gegenstand haben; ich glaube jedoch nicht fehl zu gehen, wenn ich sie — ebenso wie seine Arbeiten auf dem Gebiete des griechischen Dramas — zum Teil auch auf eine äußere Anregung zurückführe. Als nämlich im Februar 1842 am Odeon ein Wechsel in der Direktion eintrat, ergriff Gautier die Gelegenheit, auf den Tiefstand dieser Bühne hinzuweisen und dem neuen Leiter den Rat mit auf den Weg zu geben, diesem Übelstande mit Übersetzungen oder Umarbeitungen der dramatischen Meisterwerke fremder Nationen abzuhelfen[2]). Seine Anregung wurde befolgt und bereits im Mai 1844 konnte er die

---

[1]) Das vom Dichter benützte Exemplar dieser Sammlung wurde von seinem Sohne der Bibliothek des Arsenals als Geschenk überwiesen. Die Keil'sche Ausgabe von Calderon war Lucas nicht bekannt; wenigstens wird sie nirgends von ihm erwähnt, befindet sich nicht in seiner Büchersammlung und auch sein Sohn erinnert sich nicht, dieselbe je bei ihm gesehen zu haben.

[2]) Feuilleton (wahrscheinlich der „Presse") vom 14. Februar 1842; abgedruckt in: Gautier, Hist. de l'art dram. II, 219.

stolzen Worte schreiben: Nous avons, l'un des premiers, poussé l'Odeon dans la voie qu'il suit maintenant. Wir dürfen sicher annehmen, daß diese und ähnliche Anregungen ein gut Teil dazu beigetragen haben, daß Lucas sich mit solchem Eifer auf die Nachahmung der Spanier warf, eine dichterische Tätigkeit, deren Früchte ihn mit nicht geringerem Rechte als Mérimée der Bezeichnung eines porte- drapeau de l'espagnolisme en France[1]) wert erscheinen lassen.

II.

Lope de Vega.

Am frühesten und auch am eingehendsten befaßte sich Lucas mit Lope de Vega, aus dessen unergründlichem Dramenschatze er drei der verschiedenartigsten Werke entnahm: die tolle Sittenkomödie El Anzuelo de Fenisa und zwei historische Tragödien, La Estrella de Sevilla und El Castigo sin Venganza. Zu der Zeit, als Lucas mit seinen ersten Umdichtungen in die Öffentlichkeit trat, — 1843 — hatte man in Frankreich noch recht wenig von Spaniens größtem Dramatiker und noch weniger über ihn zu lesen bekommen. Wer ihn im Original genießen wollte, war auf die bescheidene Auswahl Ochoas angewiesen[2]), wollte er nicht im Staube der Bibliotheken wühlen und auf eine der älteren spanischen Sammlungen zurückgreifen. Nicht minder schlimm war es mit den Übersetzungen bestellt. Der alte Linguet[3]) enthielt in seinen 4 Bänden einzige 3 comedias des Spaniers und

[1]) Wie Morel-Fatio den Dichter des „Théâtre de Clara Gazul" treffend nennt (Etudes sur l'Espagne I, 82).

[2]) Tesoro del Teatro Español, 1867. Bd. II.

[3]) Théâtre espagnol, 1770. Bd. I.

nicht gerade die besten. Außer ihm hatten auch La Beaumelle und Esmenard[1]) einige 7 Stücke von Lope übertragen. Ein größeres und ausschließlich Lope gewidmetes Übersetzungswerk bot erst der unermüdliche Damas-Hinard[2]), der auch als einer der ersten — in seiner Einleitung hiezu — Leben und Werke des Dichters in kritischer Weise beleuchtete. Zusammengenommen gibt das nur 10 comedias in der Ursprache und 19 in französischer Übersetzung. Besser stand es mit Büchern, in denen Freunde spanischer Poesie Aufschlüsse allgemeiner Art über Lopes Leben und Dichten suchen konnten. Neben den Einleitungen der erwähnten Übersetzungen mochte man sich aus Werken wie Sismondi[3]) und Bouterwek[4]) über das Elementarste unterrichten, während Aug. Wilh. v. Schlegels Vorlesungen[5]) — zweifellos das beste, was in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts über das spanische Drama überhaupt geschrieben wurde — selbst dem Kenner Lopes und Calderons eine Fülle der Belehrung boten. Man darf im übrigen nicht vergessen, daß das damalige Frankreich, infolge der mehr denn 50jährigen Feindseligkeiten mit dem Nachbarvolke[6]), wenig Sinn für spanische Literatur und Kunst überhaupt besaß. Es war deshalb immerhin ein Wagnis, bei dem

---

[1]) Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol, 1822. Bd. 1.

[2]) Théâtre de Lope de Vega, 1842. 2 Bde.

[3]) Littératures du Midi de l'Europe, 1837. Bd. 2.

[4]) Hist. de la litt. esp. 1812. 2 Bde.

[5]) Cours de litt. dramatique, 1814. Bd. 2.

[6]) Man vergleiche hierüber die lichtvollen Ausführungen bei Dierks, Gesch. Spaniens (1896), Bd. II, Buch V. Bekannt ist auch, daß noch im Jahre 1847 Damas-Hinard einen Discours sur l'histoire du théâtre espagnol am Collège de France wegen der feindseligen politischen Haltung seiner Zuhörer abbrechen mußte. (Morel-Fatio: Théâtre esp. S. 2).

sich der Erfolg nicht ohne weiteres voraussagen ließ, wenn Lucas in einem Jahre zwei spanische Dramen — zum Anzuelo kam im gleichen Jahr noch der Medico de su honra von Calderon — in neuer Bearbeitung auf die Bühne stellte.

L'Hameçon de Phénice. (El Anzuelo de Fenisa).

Der erste Gedanke einer Umarbeitung[1]) des Anzuelo de Fenisa kam unserem Dichter bei der Lektüre der Übersetzung dieses Stückes durch Damas-Hinard. Vergeblich jedoch suchte sich Lucas einen Druck desselben in spanischer Sprache zu verschaffen[2]); er mußte ausschließlich die genannte Übersetzung, die allerdings an buchstäblicher Treue nichts zu wünschen übrig ließ, zu Grunde legen. Daß der Anzuelo de Fenisa nicht zu den besten Stücken Lopes gehört, sowohl was Gegenstand, als Aufbau der vielfältigen Handlung betrifft, unterliegt keinem Zweifel, wenn auch das Urteil Grillparzers[3]) um einen Ton zu scharf sein mag. Der Stoff stammt aus Boccaccio[4]) und behandelt die Kniffe einer abgefeimten

[1]) Lucas' Bearbeitung dieses Stückes war die erste französische und ist auch die einzige geblieben. An sonstigen Bearbeitungen ist bis jetzt nur die von Trigueros unter dem Titel: La buscona, Madrid 1803, bekannt (Whitney, Cat. S. 379).

[2]) Der Anzuelo war tatsächlich vor 1835 (Hartzenbusch, Comedias escogidas) fast unzugänglich. Man vergleiche die betreffenden Rubriken bei Whitney (Catalogue S. 390ff.) und Salva (Catalogo S. 550ff.). Es wäre interessant zu erfahren, welche Ausgabe Damas-Hinard benützte.

[3]) Derselbe beschließt seine Besprechung des Stückes mit den Worten: Übrigens das Ganze roh und wenig bedeutend (sämtl. Werke Cotta'sche Ausg. XVII, 137).

[4]) Nach Schäffer, Span. Nat.-Drama I, 157, ist Decamerone, Tag 8, Novelle 10 die Quelle.

Kurtisane, die in der plumpsten Weise auf den Männerfang ausgeht und ihre Opfer, nachdem sie dieselben geplündert hat, kurzerhand abschüttelt. Wie die Freche nun einmal an den Falschen gerät und statt ihrer gewohnten Beute Hohn und Spott erntet, das bildet die Handlung der vorliegenden Komödie.

Inhalt.

(Erste Szene). Der Kapitän Osorio und seine drei Freunde plaudern vor Phénice's Haus. Aus ihrem Gespräch geht hervor, daß Phénice eine kokette Schöne sei, deren ausschließliche Beschäftigung darin bestehe, ihre Liebhaber auszuplündern, ohne sie je zu erhören und das nur aus Rache, da sie einst von ihrem Geliebten schmählich verlassen worden sei. Der Kapitän selbst habe die Aufgabe, die betrogenen Liebhaber, falls sie gefährlich würden, durch sein martialisches Auftreten zum Schweigen zu bringen. Dafür fände er bei Phénice stets eine reichliche Tafel und das sei sein höchstes Glück. — (2. Szene). Phénice selbst, begleitet von ihrer Zofe, erscheint auf der Schwelle ihres Hauses. Das Gespräch der beiden dreht sich gleichfalls nur um die Beschäftigung der Herrin. Das Nahen einiger Fremder veranlaßt sie, sich zu verstecken und zu lauschen. — (3. Szene). Ein junger Mann, gefolgt von seinem Diener, kommt aus dem Gebäude der Douane, laut Geld zählend. Es ist ein junger Valencianer, der nach Palermo geschickt worden ist, um Getreide zu verkaufen. Phénice und ihre Zofe haben alsbald ihre Beute erspäht und machen sich in der freiesten Weise mit den beiden Fremden bekannt. — (4. Szene). Während sich Phénice in eifrigem Gespräche mit dem jungen Manne nach rückwärts wendet, versucht Lucindos Diener Tristan aus dem Mädchen herauszubringen, wer und was ihre

Herrin denn eigentlich sei. Inzwischen haben sich auch Herr und Herrin angefreundet und sind augenscheinlich von einander hoch entzückt. – (5. Szene). Die beiden Frauen ziehen sich für kurze Zeit zurück, ein Umstand, den Tristan benützt, seinen Herrn vor der schlauen Phénice zu warnen und, mit seiner Zustimmung, dessen Geld und Schmucksachen in Verwahr zu nehmen. — (6. Szene). Während sich Lucindo nachdenklich entfernt hat, muß Tristan die Neugierde des Kapitäns Osorio befriedigen. (7. Szene) Osorio macht sich noch mit seinen Begleitern über den neuen Fang seiner Herrin lustig, als diese wieder aus dem Hause tritt. — (8. Szene). Sie lädt sogleich ein paar andere Fremde, die ihr der Kapitän als seine Freunde vorstellt, zum Abendschmause ein. – (9. Szene). Celia hat inzwischen einige von den kleinen Geschenken hergerichtet, womit ihre Herrin stets die Fremden zu ködern beginnt. — (10. Szene). Als nun Lucindo wieder zurückkommt, schenkt sie ihm alsbald parfümierte Handschuhe und Bonbons und tauscht ihre selbstverfertigte Börse gegen die seinige aus, die sie allerdings zu ihrer Verwunderung leer findet. — (11. Szene). Sie forscht auch nach seinen Liebschaften in der fernen Heimat und spielt die Beleidigte, als sie hört, daß er außer ihr auch noch andere Mädchen liebe. Dann verlangt sie wie im Scherze die goldene Kette und die Ringe, die sie vorher an ihm bemerkt hatte und läßt nicht nach zu drängen, bis der Diener dieselben herausgibt. — (12. Szene): Plötzlich wird Phénice in einer scheinbar dringenden Angelegenheit abberufen. (13. Szene). Sie nimmt gerührt Abschied von Lucindo. Diese Gelegenheit benützt der schlaue Tristan, um ebenfalls von Phénices Dienerin Celia unter vielen Umarmungen Abschied zu nehmen, wobei er ihr unbemerkt die Kostbarkeiten wieder aus der Tasche zieht. —

(14. Szene). Lucindo ist noch immer hingerissen von der Liebenswürdigkeit der Phénice, während ihn sein viel klügerer Diener vom Gegenteil zu überzeugen sucht und eine geharnischte Rede auf die Habgier aller Weiber hält. — (15. Szene). Inzwischen erscheint Celia wieder, um Lucindo betrübt mitzuteilen, daß ihre Herrin von einem traurigen Schicksalsschlage betroffen worden sei. — (16. Szene). Phénice erscheint alsbald selbst in Trauerkleidern und bringt einen Brief von ihrem Bruder zum Vorschein, des Inhalts, derselbe sei in Toledo in Gefangenschaft und werde, wenn er nicht sogleich 2000 Dukaten zahlen könne, hingerichtet. Einige Ohnmachten der Phénice bringen schließlich den guten Lucindo dahin, daß er ihr die fraglichen 2000 Dukaten opfern will und seinen Diener fortschickt, damit er sie hole. — (17. Szene). Während Tristan widerstrebend geht, lobt Phénice seines Herrn Edelmut. Dabei hört man das Singen und Lärmen ihrer schon betrunkenen Gäste aus dem Hause tönen und nur mit Mühe überredet sie Lucindo, sie habe aus Zartgefühl jenen ihren Kummer verheimlicht, — (18. Scene). Tristan bringt den festzugebundenen Geldsack und Phénice eilt sogleich damit in's Haus. — (19. Szene). Als Herr und Diener nach einiger Zeit, des Wartens müde, Einlaß begehren, steckt Phénice verwundert den Kopf zum Fenster heraus und tut, als ob sie die aufdringlichen Fremden gar nicht kennen würde. Als diese ungehalten werden, bedroht sie der Kapitän mit Hieben und kommt, da sie sich dadurch nicht einschüchtern lassen, selbst heraus, um sie zu züchtigen. — (20. Szene). Fechtszene. Der großsprecherische Kapitän wird von Lucindo nach kurzem Kampfe in das Haus zurückgetrieben. — (21. Szene). Der entrüstete Lucindo beruhigt und entfernt sich erst, als ihm sein Diener sagt, sie hätten hier nichts

mehr zu fordern, da Geld und Geschmeide gerettet seien; statt der 2000 Dukaten habe er einen Sack voll kleiner Muscheln hergegeben, sowie Ringe und Kette der Celia heimlich aus der Tasche gezogen. Mit der etwas lehrhaften Schlußbemerkung Tristans, man müsse den Weibern mißtrauen, und es gehe nichts über einen schlauen Diener, endet das Stück.

Ein Vergleich dieser 21 Szenen mit dem Inhalte des spanischen Stückes zeigt schon, worin die Hauptarbeit Lucas' bei der Umdichtung bestand; er erkannte mit sicherem Blick das Mißliche der beiden nebeneinander laufenden Handlungen, die, mit echt Lope'scher Naivetät und Flüchtigkeit, auf das Loseste und Unwahrscheinlichste verknüpft sind. Welche von den beiden Verwickelungen die wirksamere sei, konnte keinen Augenblick zweifelhaft sein, ebensowenig, daß diese nur für einen, höchstens zwei Akte hinreichen würde. Die Einheit des Ortes ergab sich hierbei von selbst. Die hauptsächlichsten Veränderungen, die Lucas vornahm, bestehen also in Folgendem: Beibehalten wurde die Hauptperson Fenisa mit ihrer Dienerin Celia und ihrem Beschützer Osorio; als Gegenspiel dazu der zugereiste Lucindo mit seinem Diener Tristan. Gänzlich weggeblieben sind Albano und sein Diener Camilo, sowie seine schließlich wiedergefundene Geliebte Dinarda samt ihrem Anhang, so daß die ganze Handlung des neuentstandenen Stückes darin besteht, daß Fenisa (bei Lucas zu Phénice geworden) den jungen Lucindo betört und tüchtig zu betrügen glaubt, während sie schließlich einsehen muß, daß sie die Betrogene ist. Der Gang der Handlung blieb im Großen und Ganzen der gleiche; eine wesentliche Änderung tritt bei Lucas gegen den Schluß nur insofern ein, als nicht erst der betrogene Lucindo in die Heimat fährt und dann wieder-

kommt, um die Treulose nun seinerseits durch eine wohlvorbereitete List erst recht zu betrügen; bei Lucas hat, längst bevor dem liebestollen Herrn die Augen aufgehen, der schlaue Diener den Gegenbetrug bereits in's Werk gesetzt.

Charaktere.

Die Charaktere des Stückes sind ziemlich die gleichen geblieben, wie bei Lope. Die französische Phénice ist dieselbe skrupellose und freche Betrügerin, wie ihr Urbild im spanischen Lustspiel, Celia ihre würdige Mitwisserin. Der hochgemute Kapitän Osorio bekommt bei Lucas einen Stich in's Rohe und Trunkenboldmäßige. Eine Ausnahme macht nur die Figur des Dieners. Der Tristan des französischen Stückes übernimmt in der zweiten Hälfte der Handlung (im Gegensatz zum Originaldrama) eine direkt führende Rolle und nicht nur das, auch sonst ist sein Charakter von Lucas gewissermaßen verdichtet worden, dadurch, daß alle Stellen, in denen seine Schlauheit und Frechheit zu Tage tritt, aus dem Original herübergenommen wurden und außerdem noch eine Anzahl neuer dieser Art hinzugekommen sind. Bezüglich der lezteren verweise ich auf die Szenen 13, 14, 21 der Inhaltsangabe. Wir werden im Laufe dieser Untersuchung noch wiederholt sehen, daß der criado der spanischen comedia eine Lieblingsfigur unseres Dichters geworden ist und zwar so sehr, daß er dieselbe sogar in manche seiner Originaldramen, die mit dem Spanischen nicht im geringsten Zusammenhang stehen, aufgenommen hat.

Aufführung.

Der Erfolg des Stückes rechtfertigte die Erwartungen nicht, die Lucas auf dasselbe gesetzt hatte. Mochte dem Geschmacke des damaligen vaudeville-hungrigen Publi-

kums noch so sehr durch Kürzungen jeglicher Art Rechnung getragen sein, und der spezifisch italienische Charakter der räubernden Kokette nach Möglichkeit gemildert sein, das Publikum zeigte sich nicht übermäßig begeistert von dieser ganz neuen Art des Schauspiels und bei den Worten des Dieners:

> Je veux peindre un tableau dans l'air,
> Elever un palais sur les flots de la mer,
> Je veux avec les dents aller prendre la lune,
> Si l'on trouve sur terre une femme, rien qu'une,
> Qui n'aime pas l'argent! — — — — — — —
> La femme est une cloche, et j'en connais le son;
> Sans cesse elle dit dans sa vieille chanson:
> Argent, argent, argent. Soyez loin, soyez proche,
> Vous entendrez toujours le refrain de la cloche!

hätte es beinahe eine regelrechte Störung gegeben, weil sich ein etwas zu chevaleresker junger Mann über diese Verse als eine insulte aux femmes gewaltig aufregte.[1]) Mit Recht bemerkt der Kritiker der Patrie[2]): il était périlleux de produire devant un public français cette femme sans amour au coeur, qui n'est à vrai dire qu'une fort belle coquine, connaissant à ravir l'art du vol au sentiment; il fallait un peu d'audace et beaucoup d'habilité pour présenter sur le théâtre où Lucrèce se tue, Phénice qui aurait donné fête à quatre Tarquins. — Nach einigen 25 Vorstellungen, die sich noch dazu auf Jahre hinaus verteilen, verschwand das Stück vom Spielplan, um wohl nie wieder hervorgeholt zu werden. Was bei der Aufführung an Erfolg zu verzeichnen war, ist zum großen Teil auf Rechnung der Schauspieler zu setzen, von denen sich

---

1) cf. Le Coureur des Spectacles a. a. O.

2) cf. Lucas, Hist. du Théâtre fr. 2. Aufl. S. 237. Janin (Débats 22. 5. 1843) beschränkt sich diesmal auf eine Inhaltsangabe.

Louis Monrose, der bekannte Charakterdarsteller des Odeon, als Diener Tristan und Mlle. Berthault als Phénice besonders hervortaten.

L'Etoile de Seville.
(La Estrella de Sevilla).

War Lucas durch Zufall und angezogen von der komischen Kraft des Anzuelo auf den Gedanken einer Umarbeitung desselben gekommen, so ist im Gegensatz hierzu, das Opernlibretto der Etoile de Seville auf eine fremde Anregung hin enstanden. Léon Pillet, seit 1841 Direktor der Großen Oper, hatte den irischen Komponisten Michel Balfe eingeladen, sich mit Hippolyte Lucas, der bereits als Übersetzer[1]) mehrerer italienischer Libretti vorteilhaft bekannt war, behufs Abfassung einer Oper ins Benehmen zu setzen. Die Wahl des Stoffes sollte ganz im Belieben der beiden Verfasser stehen, nur sollten, sowohl musikalisch als dramatisch, möglichst packende Wirkungen erzielt werden. Lucas, der eben damals auf das eifrigste Lope und Calderon studierte, war bald mit sich im klaren. In der Estrella de Sevilla, die er aus dem Werke Lord Holland's kannte[2]), lag ein Stoff vor,

[1]) Lucas hatte bereits für Donizetti das Textbuch des Belisario (1842), der Maria Padilla (1843) und Linda de Chamouni (1843 übersetzt.

[2]) Lord Holland: Some Account of . . . Lope de Vega . . . 1817. Ein Originaldruck des Dramas war vor der Ausgabe von Hartzenbusch (Bibl. de aut. esp. 24), außer in einigen amerikanischen Ausgaben (Whitney Cat. 393), überhaupt nicht zugänglich. Eine französische Übersetzung aber lag bis 1869 (Baret Bd. 1) nicht vor. Holland gibt in seinem Werke (I, 156—199) eine ausführliche Analyse der Handlung des Lope'schen Originals in der Weise, daß er den Inhalt Szene für Szene in Prosa skizziert, die nach seiner Ansicht schönsten Szenen aber im Original und in englischer

wie er dramatisch wirksamer nicht zu ersinnen war. Der Komponist ging auf die Idee mit Freuden ein, und in nicht ganz einem halben Jahre — Lucas vollendete seine Dichtung in wenig mehr als 2 Monaten, Balfe brauchte für die Musik nur deren 3 — lag das Werk zur Aufführung fertig vor. Wir dürfen wohl hier von der musikalischen Seite desselben absehen, und wollen, bevor wir über die Aufführung referieren, den rein dramatischen Teil des genaueren würdigen.

Inhalt.

Die Handlung des Lope'schen Dramas verläuft in folgenden 3 Stufen, die im Ganzen mit den 3 Akten zusammenfallen und die aus Hollands Inhaltsskizze[1]) ebensogut ersichtlich sind, wie aus der Lektüre des Originals. 1. Akt: Der König wirft ein begehrliches Auge auf Estrella. 2. Akt: Er dringt bei ihr ein, wird überrascht und muß schmählich fliehen. Die Folge davon ist, daß Estrellas Verlobter deren Bruder töten muß. 3. Akt: Aufklärung und Sühne. Trennung der Liebenden für immer.

An der Hand dieser kurzen Übersicht lassen sich die hauptsächlichsten Veränderungen, die Lucas vornahm, deutlich nachweisen. Sie sind, obschon gering an Zahl, dennoch von einschneidender Wirkung auf das Gesamtbild des neuen Werkes. Einerseits entstehen durch

---

Übersetzung (paarweise gereimte jambische Pentameter) anführt. Die betreffenden Szenen sind diejenigen, in welchen der König den Sancho Ortiz zum Mörder dingt, dieser dann den Mord ausführt und die Leiche zu Estrella gebracht wird.

[1]) Nach Whitney (Cat. S. 393) hat auch Zedlitz für seinen Stern von Sevilla nicht das Original, sondern nur Hollands Skizze benützt. Weitere Bearbeitungen des Stückes nennt Farinelli, Grillparzer und Lope S. 23.

Trennung des 2. Aktes in 2 Teile im Ganzen 4 Aufzüge, andrerseits erhält die Handlung, statt des tragischen Ausganges bei Lope, eine glückliche Lösung. Es stellt sich im letzten Augenblicke heraus, daß Estrella eine natürliche Tochter des verstorbenen Königs und Stiefschwester des regierenden ist; sie hat demnach in dem ermordeten Bustos keinen Blutsverwandten zu betrauern und zu rächen, so daß ihrer Vereinigung mit dem Geliebten nichts im Wege steht. Von diesen beiden Modifikationen abgesehen, folgt die Handlung in ihrem ganzen Verlaufe getreu der Vorlage[1]). Es kommen nur noch einige neue Momente äußerlicher Art hinzu, wie sie eben durch die Operntechnik geboten waren. Sie sind zum großen Teil rein szenisch, wie der Einzug des Königs, der bei Lope gänzlich fehlt, hier jedoch mit dem nötigen Pomp, als Triumphbögen und Guirlanden, wehenden Fahnen und schmetternden Trompeten vor sich geht, oder schaffen wirkungsvolle Gegensätze, wie die Szene des mörderischen Zweikampfes, der am Ufer des Quadalquivir, inmitten einer blühenden Landschaft mit grünenden Sträuchern, lachendem Sonnenschein und sanft schaukelnden Kähnen, an der Pforte einer stimmungsvollen Kapelle zum Austrag kommt. Die erschütternden Situationen, die nach dem einmütigen Urteile[2]) der Kenner einen Hauptvorzug des Originals ausmachen, und die sich glücklicherweise bei Holland wörtlich abgedruckt fanden, hat Lucas, in richtiger Erkenntnis ihrer Wirksamkeit, beibehalten. Der Zweikampf, der auf das Machtwort des Königs hin zwei der Edelsten ohne Schuld in's Verderben stürzt, der grenzenlose Schmerz des Mädchens, das mit einem Schlage ihr Lebensglück

1) Von einer Inhaltsangabe wurde deshalb abgesehen.

2) Schack, Gesch. (1845) II, 306. Schaeffer, Gesch. (1890) I, 89.

in Trümmern sieht, alles das hat in der Neubearbeitung nichts von seiner ergreifenden Tragik verloren.

Charaktere.

Während die Handlung, wie wir gesehen, in ihrem Verlaufe dieselbe, wie bei Lope geblieben ist und nur in ihrem Abschlusse eine selbständige Wendung nimmt, waren für die Zeichnung der verschiedenen Charaktere bei Holland nur Andeutungen gegeben und der Phantasie des Nachdichters der weiteste Spielraum gelassen. So z. B. macht Holland zum Inhalt der ersten Szene die Bemerkung: „The dignified and stern character of Bustos is throughout preserved. He acknowledges his obligation for the honours conferred, but in a manner that evinces that he is neither duped by the King's artifices, nor overset by his sudden gust of court favour". Bei Lucas wird daraus ein trotziger Vasall, der den König wegen der Entthronung seines eigenen Vaters bitter haßt. Er ist im innersten Herzen überzeugt, daß von einem solchen Manne nur Unheil ausgehen könne und, in tragischer Vorahnung desselben, sagt er zu Ortiz:

Ah puisse tu malgré la haine
Qui de mon coeur ne peut sortir
Du penchant qui vers lui t'entraîne
N'avoir pas à te repentir (I, 3).

Als er den König auf schmählichen Abwegen in seinem eigenen Hause ertappt, kennt seine ehrliche Entrüstung keine Schonung mehr:

Au niveau de ton impudeur
Descendrait un homme d'honneur!
Non! ton audace encor sera trompée,
Pour châtier un infâme imposteur
Il suffira du plat de mon épée! (II, 5).

Angedeutet ist der letztere Charakterzug bei Holland (S. 163) in den kurzen Worten: „In urging the impossibility of the King's engaging in such an attempt, he contrives to upbraid him most bitterly for his base and dishonorable conduct".

Sancho Ortiz ist im Gegensatz zu Bustos ein begeisterter Anhänger des Königs:

> . . . enfin le roi s'avance.
> Tout est- il préparé pour le bien recevoir?
> Qu'il tarde à mon impatience
> De le revoir! (I., 2).

Er bietet sich dem König aus freien Stücken als Rächer seiner Ehre an und brennt vor Begierde, den Schuldigen niederzustoßen. Daß er allerdings das Schwert auch gegen den ihm so nahestehenden Bustos zücken werde, diese übertriebene Pflichttreue gegen den König wagte unser Dichter dem französischen Publikum des XIX. Jahrhunderts nicht glaubhaft zu machen. Er darf deshalb den Namen seines Opfers erst erfahren, nachdem die Tat bereits geschehen ist. Auch heutzutage erscheint uns übrigens diese Tat bei Lope noch ebenso unverständlich, so daß wir sie nur im engsten Zusammenhalte mit den damaligen Anschauungen uns menschlich näher zu bringen vermögen.

Estrellas Charakter ist vom Dichter ganz selbständig mit wenigen Strichen gezeichnet. Ihre treue Liebe zu Sancho, ihre kindliche Anhänglichkeit an Bustos, das Schwinden jeglichen Haß- und Rachegefühls gegen den Mörder, sobald sie dessen Namen erfährt, lassen diese vom Zauber edelster Weiblichkeit umflossene Mädchengestalt unserem Herzen weit näher treten, als die starke, unbeug-

same Estrella des spanischen Dramas, „die echte Römerseele“, wie man sie treffend genannt hat.[1])

Aufführung.

Der Erfolg des Stückes rechtfertigte die darauf gesetzten Hoffnungen voll und ganz. Man lobte die graziöse italianisierende Musik des Komponisten, pries die Leistungen der Sänger (unter ihnen tat sich besonders Mme. Stoltz als Estrella hervor) und vergaß dabei, wie es bei Opern auch heute noch gerne so geschieht, ganz des Librettisten und seiner Verdienste. Gautier[2]) charakterisiert die Arbeit Lucas' mit den nicht gerade vielsagenden Worten: la donnée est des plus dramatiques et prête aux développements de la scène et de l'harmonie, während ein anderer Kritiker[3]) das Libretto in aller Kürze „une sorte de variante du Cid“ nennt. An Aufführungen geben die gerade für diese frühe Periode äußerst unzuverlässigen Aufzeichnungen Lucas' einige 38 an; die runde Zahl von einigen 40 dürfte deshalb den Tatsachen am nächsten kommen.

Le Duc de Ferrare.
(El castigo sin venganza).

Das dritte und letzte Stück, das Lucas dem Schatze Lope'scher Poesie entnahm, war die historische Tragödie Le Duc de Ferrare (El castigo sin venganza). Sie behandelt den schauerlichen Konflikt einer sträflichen Liebe zwischen Stiefmutter und Sohn, wie er ähnlich, freilich mit ganz anderer Grundlage und Entwickelung von Racine in seiner Phaedra auf die Bühne gebracht worden war.

1) Schaeffer: Gesch. I, 93.
2) Hist. IV, 177.
3) Coureur des spectacles. a. a. O.

Die bekannteste und auch schönste dichterische Bearbeitung, die dem Stoffe überhaupt zu teil werden konnte, stammt von Lord Byron, der nach einer Stelle bei Gibbon[1]) seine „Parisina, a tale in verses", schuf. Für uns ist dieselbe wichtig, weil sie auch Lucas bei seiner Bearbeitung des Lope'schen Dramas stark beeinflußt hat[2]).

An ausführlichen Darstellungen des Inhalts der spanischen Tragödie ist kein Mangel[3]). Etwas ferner liegend ist vielleicht selbst für Freunde Lope'scher Poesie die kurze Erzählung Byrons. Ihr Ideengang sei deshalb in möglichster Übersichtlichkeit zuerst skizziert.

1. Strophe: Es ist um die Stunde des Nachtigallenschlags und Mondenscheins.
2. „ Parisina verläßt das Schloß, um im Schatten der Bäume den Geliebten zu treffen.
3. „ Er kommt und nur zu schnell verrinnen die Stunden der Glückseligkeit.
4. „ Beide trennen sich schweren Herzens.
5. „ Im Traum der Nacht umarmt Parisina den Gatten, der dadurch erwacht.
6. „ Zu seinem Entsetzen flüstert jedoch die Träumende nicht seinen Namen, sondern den seines Sohnes Hugo.
7. „ Er brütet Rache.
8. „ Am Morgen erfährt er durch Drohungen von Parisinas Dienern das Nähere.
9. „ Vor der Versammlung der Edlen von Este stehen die beiden Schuldigen.

---

1) Antiquities of the House of Brunswick.

2) Über andere Bearbeitungen handelt Toldo in Groebers Zeitschrift. XX, 331: Due leggende tragiche etc.

3) Schack, Gesch. (1845) II, 321. Ticknor-Julius I, 593. — Schaeffer I, 86.

10. Strophe: Schönheit der Beiden und ihre Ohnmacht gegen früher.
11. „ Hugos Reue beim Anblick der Geliebten.
12. „ Der Urteilsspruch des Zürnenden: auf Hugo wartet der Henker; die Schuldige muß bei der Hinrichtung zugegen sein.
13. „ Hugos letzte Worte: er gedenkt seiner Mutter, die, vom Herzog verlassen, an gebrochenem Herzen starb.
14. „ Parisina wird vor Angst und Schmerz ohnmächtig.
15. „ Hugo am Richtblocke.
16. „ Seine Beichte; des Mönches Trostworte.
17. „ Seine Hinrichtung; er stirbt, ohne sich die Binde anlegen zu lassen, mit offenen Augen.
18. „ Parisinas einziger Schreckensschrei.
19. „ Seit diesem Tage ist sie verschollen; niemand weiß, wo und wie sie gestorben.
20. „ Der Herzog vermählt sich wieder; nie wieder aber sah man ein Lächeln auf seinen Zügen.

Vergleicht man hiermit die historischen Tatsachen, wie sie Byron im Nachworte zu seiner Dichtung[1]) aus Frizzis Historia de Ferrara übersetzt hat, so wird ohne weiteres klar, wie sehr es auf dichterisches Talent und Feingefühl ankam, die abstoßende Geschichte poetisch wirksam zu machen. In Wirklichkeit kam nämlich der unerlaubte Verkehr zwischen Stiefmutter und Sohn durch eine von ersterer gezüchtigte Zofe an's Tageslicht. Der betrogene Ehemann und Vater überzeugte sich hierauf erst persönlich durch ein Loch in der Zimmerdecke von

1) Ich zitiere nach der am leichtesten zugänglichen Tauchnitz-Ausgabe (II, 450).

seiner Schande und ließ dann die beiden Schuldigen köpfen. Eine Rechtfertigung seines Vorgehens sandte er schriftlich an alle Höfe Italiens. Interessant wäre es übrigens, zu wissen, ob Byron das Drama Lopes näher gekannt hat.

Was nun zunächst die Helden des tragischen Ereignisses betrifft, so gingen unsere 3 Dichter (Lope, Byron und Lucas) mit deren Namen ziemlich willkürlich zu Werke. Die Hauptpersonen heißen folgendermaßen:

	bei Lope:	bei Byron:	bei Lucas:
Der Vater:	El Duque Luis	Azo	Le Duc[1])
Der Sohn:	El Conde Federico	Hugo	Le Comte Frédéric
Die Stiefmutter:	Casandra	Parisina	Parisina

Ebenso verschieden gestaltet sind die Titel der 3 Dichtungen. Während bei Byron und Lucas die Haupthelden den Namen geben, herrscht bei Lope noch das Prinzip des verlockenden Titels vor: Strafe ohne Rache.

In erster Linie soll nun gezeigt werden, inwiefern Lucas von Lope de Vega abhängig ist. Der Inhalt seines als „drame" bezeichneten Stückes ist folgender:

Inhalt.

Erster Aufzug: Friedrich, der uneheliche Sohn des Herzogs von Navarra, irrt bedrückten Herzens im Walde umher; er muß neue Thronerben aus der Ehe, die sein Vater mit Parisina schließen will, befürchten. Finéo, sein ihm treu ergebener Diener, sucht ihn aufzuheitern und mit Erfolg; neuer Mut und Tatendrang lebt in ihm auf und er faßt den Entschluß, in die weite Welt zu gehen und sich dort einen Namen zu machen. Aurora,

[1]) Der historische Name Nicolas wird nur bei Lucas und auch da nur ein einziges Mal (S. 147) genannt.

die Nichte des Herzogs, kommt ihm entgegen; sie hat den geliebten Mann gesucht und läßt ihn nun merken, daß sie ihn nur zu oft vermisse. Er jedoch weist sie kühl an den Marquis von Gonzaga, der ihr auf dem Fuße folgt, und läßt sie mit ihm allein. Der Marquis, welcher Aurora vergeblich mit seinen Anträgen verfolgt, bringt ihr die überraschende Nachricht, die junge Braut des Herzogs habe sich auf ihrer Herreise verirrt und es seien bereits Anstalten getroffen, sie überall zu suchen. Gleich darauf kommt auch der Herzog selbst und schickt den Marquis an der Spitze einer kleinen Schar auf die Suche. Das Alleinsein mit seiner Nichte benützt er, sie zu fragen, was seinen Sohn so sehr verändert habe. Sie weiß es nicht, aber sie bittet ihn flehentlich, er möge durch ein Machtwort Friedrich zu ihrem Gatten machen, da sie ihn seit langem liebe und diese Heirat ihr vertragsgemäß den Thron Mailands zugänglich mache. Der Herzog stimmt ihr voll Begeisterung zu, preist in überschwenglichen Worten das schöne Italien und verwünscht seine Bedrücker und die politischen Parteien, die es zerspalten. Auf seinen Wunsch muß Aurora sogleich den Geliebten holen. Der Herzog ist allein; er denkt an seine bevorstehende Hochzeit und an die Zukunft. Erinnerungen an seine ausschweifende Jugend steigen in ihm auf und er sinkt auf einer Rasenbank in leichten Schlummer. Eine Vision täuscht ihm drei Frauengestalten vor. Eine Bauerndirne erscheint zuerst und hält ihm vor, wie er, unter der Verkleidung eines bescheidenen Landmannes sich ihr einst genähert und sie verführt hat; der zornentbrannte Vater hat die Verlassene mit eigener Hand getötet. Sie verflucht die Ehe, die der Herzog zu schließen im Begriffe steht. Nach ihr erscheint eine vornehme Dame. Ihr hatte er sich in Spanien als einfacher

Edelmann genähert und sie verführt, war dem rächenden Arme ihres Bruders feig entflohen, während sie in klösterlicher Einsamkeit ihr Leben beschließen mußte. Auch sie verflucht seine neue Ehe. Zuletzt erscheint eine neapolitanische Herzogin, die Mutter seines Sohnes Friedrich. Sie hatte er als verheiratete Frau verführt und die Geburt des Kindes hatte ihr das Leben gekostet. Auch sie ruft den Fluch des Himmels auf sein Ehebündnis herab. Der Herzog erwacht zitternd und bebend und ruft die verschwundenen Schatten seiner Träume an, ihn in Frieden zu lassen. Sein Volk verlange diese Ehe und er habe die damaligen Vergehen durch bittere Reue gesühnt. Plötzlich stürzt Aurora mit allen Zeichen des Schreckens herbei und erzählt dem Herzog, nicht weit von hier hätten die Pferde einer vornehmen Karosse gescheut und nur das tapfere Eingreifen Friedrichs habe ein Unglück verhütet. Der Herzog ahnt, was geschehen, und eilt zur Unfallstelle. Aurora bleibt in tausend Ängsten zurück; sie bereut es jetzt, durch scheinbares Kokettieren mit dem Marquis von Gonzaga dem Geliebten, wie sie glaubt, Anlaß zur Eifersucht gegeben zu haben. Ihr Alleinsein währt nicht lange, denn schon hat sie der Marquis erspäht, der ständig ihren Spuren folgt. Von ihm erfährt sie, daß Friedrich durch sein mutiges und kraftvolles Eingreifen die Pferde zum Stehen gebracht habe und selbst völlig unverletzt sei. Aurora kann ihre Freude hierüber nicht verbergen. Friedrich kommt selbst mit den geretteten Frauen; es sind Parisina, die Braut des Herzogs, und ihre Dienerin. Niemand jedoch von den Anwesenden kennt sie, auch ihr Retter nicht. Parisina lobt seine mutige Tat; daraufhin macht sie Aurora aufmerksam, wer ihr Helfer in der Not sei. Sie gibt sich nun ebenfalls zu erkennen und Friedrich sinkt ihr zu Füßen und

schwört ihr allen Haß ab, den er bisher gegen sie hegte. Der Diener Fineo beschäftigt sich indes eifrig mit Parisinas Zofe Lucrezia, die noch unter dem ausgestandenen Schrecken leidet. Inzwischen ist auch der Herzog zurückgekommen und hat seine Braut begrüßt. Er preist, voll tragischer Ironie, den Zufall glücklich, der ihr seinen Sohn als Retter sandte. Dann tritt man unverzüglich den Weg in die Stadt an. Fineo und Lucrezia geben dem Ganzen einen komischen Abschluß. Er frägt sie nämlich allen Ernstes mit Anspielung auf ihren Namen, was sie dazu sagen würde, wenn er ihr als Tarquinius gegenüber träte. Sie versteht die Frage, weist ihn jedoch vorerst noch scherzend ab.

Zweiter Aufzug: Eine Terrasse im herzoglichen Schlosse. Friedrich ruht träumerisch auf einer Rasenbank. Fineo fordert die vom Herzog bestellten Sänger und Musikanten auf, herbeizukommen und seinen Herrn ein wenig zu zerstreuen. Sie singen ein schwermütiges Lied von Traurigkeit und Enttäuschung; Fineo weist sie barsch zurecht und singt selbst ein paar ausgelassene Strophen zum Preise des Weines. Als das nicht wirkt, beginnt er ein Geschichtchen im Stile Boccaccios zu erzählen, das der anwesenden Lucrezia laute Pfuirufe entlockt, den Grafen aber langweilt, so daß er sich entfernt. Auch Lucrezia entflieht ihm bald, als er ihr wieder von seiner Liebe spricht. Fineos Gedanken beschäftigen sich alsbald wieder mit seinem Herrn. Er beginnt zu ahnen, daß dieser seine neue Stiefmutter liebt und fürchtet das Schlimmste von dem jähzornigen Charakter des Herzogs. Der letztere erscheint selbst, von Parisina und Aurora begleitet. Er frägt Fineo, ob sein Sohn noch nicht von seiner tiefen Melancholie geheilt sei. Fineo bestätigt ihm das Gegenteil. Dann, meint der Herzog, solle Aurora

versuchen, ihn aufzuheitern; sie entgegnet ihm jedoch, daß der Graf sie seit einiger Zeit auffällig meide. Schließlich kommt der Herzog auf die Idee, seine Braut Parisina solle versuchen, den Sinn des Jünglings zu ändern. Diese sträubt sich, aber der Herzog besteht darauf und schickt Fineo sogleich fort, um den Grafen zu holen. In Aurora regt sich die Eifersucht auf Parisina, besonders als sie dieselbe mit dem eintretenden Grafen allein lassen muß. Auch alle übrigen entfernen sich und Friedrich steht der Geliebten gegenüber. Wie sie ihn nun teilnahmsvoll um den Grund seiner Niedergeschlagenheit frägt, da bricht seine Leidenschaft unaufhaltsam hervor und er gesteht ihr seine grenzenlose Liebe. In ihrer freudigen Überraschung wirft auch Parisina für den Augenblick alle Bedenken beiseite und es entfährt ihr das Geständnis, daß sie ihn nicht minder liebe. Sogleich jedoch faßt sie sich wieder und bittet ihn, sich an dem Bewußtsein ihrer Liebe genug sein zu lassen und sie für immer zu meiden. Friedrich stürzt wortlos von dannen. Sofort kommt Aurora voll Neugierde auf Parisina zu, um den Erfolg ihrer Bemühungen zu erfahren. Parisina jedoch gibt ihr so rauhe und trotzige Antworten, daß das eifersüchtige Mädchen sofort den wahren Sachverhalt ahnt. Sie entfernt sich mit doppelsinnigen Worten. Parisina ist mit ihrem Kummer allein. Sie beklagt das Los derer, die für den Thron geboren werden und beneidet die arme Bäuerin, die sich ihren Gatten frei nach Liebe wählen darf. Recht im Gegensatz dazu kommt jetzt der Herzog, um seine Braut zur Vermählung zu holen. Die Liebe plagt ihn und er überhäuft Parisina mit Beteuerungen und Versprechungen. Fineo meldet, daß alles zur Zeremonie bereit sei, das Gefolge sammelt sich. Der Herzog will Parisina am Arme hinausgeleiten, sie sinkt jedoch

ohnmächtig zu Boden und man trägt sie fort. Alles ist peinlich betroffen, nur in Friedrichs Auge blitzt wilde Freude auf, was Aurora nicht entgeht.

Eine neue Überraschung steht bevor: ein kaiserlicher Herold erscheint mit dem Befehle, der Herzog habe alsbald das Land zu räumen, der Kaiser wolle darüber verfügen. Bei dieser brüsken Forderung fühlt der Herzog das Feuer der Jugend wieder in seinen Adern und trotzig fordert er seine Vasallen auf, dem Kaiser auf solchen Übermut mit dem Schwerte zu antworten. Friedrich bittet seinen Vater, er möge ihn an der Spitze seiner Getreuen ins Feld ziehen lassen. Gerade ihn aber hat der Herzog ausersehen, während des Krieges zu Hause Zucht und Ordnung aufrecht zu erhalten. Parisina, die sich bereits wieder erholt hat, kommt dazu und von ihr nimmt nun der Herzog tiefgerührten Abschied; seine Worte wirken umso tragischer, als alles was er wünscht, sich ins Gegenteil verkehren soll. Als das Kriegsbanner von Ferrara sichtbar wird, begrüßt er es als Siegeszeichen und folgt ihm begeistert mit seinen Vasallen.

Dritter Aufzug: Es ist Nacht. Sternengeflimmer liegt über dem Schloßparke, der sich unmittelbar an die Terrasse anschließt. Lucrezia läßt eben den Fineo zu einem Türchen heraus und er beruhigt sie in ihrer Angst, sie möchte mit ihm ertappt werden; viel mehr Angst hat der treue Diener für seinen Herrn, der schon zu offenkundig das Glück seiner Liebe mit Parisina genießt. Lautlose Stille herrscht, nachdem die beiden sich verabschiedet und zurückgezogen haben. Dann in der Ferne, unter den Bäumen, gedämpfte Schritte; Friedrich und Parisina erscheinen, eng aneinander geschmiegt und in traulichem Geplauder. In diesem Augenblicke tritt der Mond hervor und übergießt die dunklen Bäume und die

weißen Mauern mit seinem magischen Lichte. Der Graf singt der Geliebten Lieder aus Petrarca zur Laute vor und sie schwelgen in süßem Glück. Plötzlich zerreißt ein Trompetenstoß die zauberhafte Stimmung; etwas Außergewöhnliches ist vorgefallen. Parisina eilt, von Angst und Schrecken ergriffen, in das Innere des Schlosses. Friedrich, einen Augenblick allein, fühlt sich ebenfalls von der Unruhe des schlechten Gewissens erfaßt. Der Marquis erscheint auf der Terrasse und meldet ihm, daß der Herzog eben siegreich aus dem Kriege zurückkehre. Dem Ahnungslosen fallen die ängstlichen und verwirrten Fragen des Grafen noch nicht auf. Während sodann Friedrich seinem Vater entgegeneilt, tritt Aurora zu dem Marquis und erzählt ihm, daß zahlreiche Feinde des Grafen schon darauf warten, denselben wegen seiner verbrecherischen Liebe zu Parisina anzuklagen.

Der Herzog erscheint gefolgt von seiner nächsten Umgebung und Haufen jubelnden Volkes, das sich ihm nachgedrängt hat. Nachdem er an das letztere zunächst einige aufklärende Worte über den errungenen Sieg gerichtet hat, begrüßt er die eintretende Braut und seinen Sohn. Indessen drängen sich von allen Seiten Bittsteller mit Gesuchen an ihn heran, unter ihnen auch eine verschleierte Frauengestalt, die ihm unter geheimnisvollen Worten einen Zettel überreicht. Neugierig, was das zu bedeuten habe, verabschiedet der Herzog seine Umgebung und liest das Billet, das ihm über das Verhältnis zwischen Friedrich und Parisina die Augen öffnet. Er glaubt zu träumen und ruft Aurora die sich berechnenderweise in der Nähe hält. Sie muß ihm nach seiner Ansicht am ehesten sagen können, ob der Graf ihr treu geblieben sei, oder nicht. Aus Furcht vor dem Zorne des Herzogs

wagt sie jedoch eine direkte Beschuldigung nicht auszusprechen und gibt ihm eine ausweichende Antwort.

Der Herzog ist wieder allein. Die schrecklichsten Zweifel peinigen ihn. Inzwischen ist ein heftiges Gewitter heraufgezogen und unter Blitz und Donner erscheinen auf einen Augenblick die drei Frauengestalten wieder, des Herzogs Qual bis zur Raserei steigernd.

In diesem Augenblicke, wo die Spannung auf's Höchste steigt, wird die Handlung durch ein retardierendes Moment künstlich aufgehalten. In einer Szene von so überwältigender Komik, wie Lucas wenige schuf, werden das Liebespaar Fineo und Lucrezia vom Herzog abgefaßt und allsogleich argwöhnisch aufgefordert, zu gestehen, was sie von den beschämenden Vorgängen im Hause wüßten. Die beiden aber, im Glauben, es handle sich nur um sie, werfen sich dem Herzog heulend zu Füßen und Fineo gesteht, daß er Lucrezia verführt hat, während sie schluchzend beteuert, es sei nur unter der Bedingung späterer Heirat geschehen. Enttäuscht schickt der Herzog beide fort. Inzwischen ist Parisina halb schlafend, halb wachend, aus ihrem Zimmer gekommen. Ohne den Herzog zu bemerken, wandelt sie im Traume auf die halbversteckte Rasenbank zu, die ihr so oft als Treffpunkt mit dem Geliebten gedient hat. Der Herzog verhält sich lautlos und nach einer Weile spinnt die Ärmste ihren Traum fort; sie wähnt sich an der Seite des Geliebten und macht ihm in den rührendsten Worten Vorwürfe über seine Treulosigkeit; im nächsten Augenblick bittet sie ihn alles wieder ab und überschüttet ihn mit den glühendsten Liebesbeteuerungen. Ihre leisen, abgerissenen Worte werden nur unterbrochen von den mühsam unterdrückten Zornesrufen des betrogenen Herzogs und von den schwachen Windstößen des ersterbenden Gewitters. Der Hinter-

gangene ist mehr als einmal daran gewesen, den Bekenntnissen des verräterischen Weibes durch einen Dolchstoß ein Ende zu machen, als er plötzlich seinen Sohn nahekommen sieht. Nun erwacht in ihm ein teuflischer Rachegedanke. Er drückt dem Nichtsahnenden den Dolch in die Hand, mit der Weisung, einen Meuchelmörder, der ihn angefallen habe, von ihm aber mit Mühe zurückgeschlagen worden sei, den Rest zu geben. Dort in der Laube liege er. Dem edlen Grafen widerstrebt es, einen Wehrlosen vollends zu töten und zudem erfassen böse Ahnungen sein Herz. Der Alte läßt jedoch nicht nach, zu drängen, bis sein Sohn der auf der Rasenbank ruhenden Gestalt den verlangten Dolchstoß versetzt. Als er wieder aus dem Dunkel tritt, ist sein Vater verschwunden. Dafür sieht er zu seinem Entsetzen Parisina wankenden Schrittes hinter ihm herkommen und in einer schrecklichen Erkennungsszene wird es nun beiden klar, was vorgegangen ist. Die Ärmste ist zu Tode getroffen; sie hat kaum noch einige Minuten zu leben; aber der Tod aus seiner Hand ist ihr süß; sie zürnt ihm nicht und mit der letzten Bitte, er möge sich retten und fliehen, haucht sie in seinen Armen ihre Seele aus. Für den Herzog ist die Rache noch nicht vollendet. Er erscheint jetzt mit einem starken Aufgebot von Wachen und befiehlt ihnen, seinen Sohn festzunehmen, der aus Haß gegen seine Stiefmutter und aus Furcht vor Nachkommen den Dolch gegen sie erhoben habe. Der tapfere Graf jedoch macht allem ein kurzes Ende: mit starker Hand zückt er die Waffe gegen sich selbst — und schon liegt er entseelt neben der Leiche der Geliebten.

An der Hand dieser Inhaltsskizze soll nun zunächst die Abhängigkeit unseres Dichters von seiner spanischen Vorlage gezeigt werden.

Geblieben ist vor allem das Gerippe der Handlung, die Liebe des Sohnes zur Braut des Vaters und die Rache des Hintergangenen. An diesem eminent tragischen Vorwurf wäre eine Änderung nur zur Abschwächung geworden. Dagegen muß von vorneherein auf eine scheinbar unbedeutende Modifikation hingewiesen werden, die, so klein sie scheint, dem ganzen Vorgange das Abstoßende und Blutschänderische nimmt: bei Lucas liebt und besitzt der Sohn nicht die angetraute Gattin des Vaters, sondern nur dessen Verlobte. Die wichtigsten Streichungen bezw. Verkürzungen bestehen in Folgendem: Die nächtlichen Streifzüge des alten Herzogs durch die Straßen[1]) seiner Hauptstadt bleiben gänzlich weg und mit Recht; mochte ein regierender Fürst, der noch in seinen alten Tagen bei nachtschlafender Zeit die Straßen durchschleicht, um liebegirrend abzufangen, was sich eben bietet, den Spaniern des XVII. Jahrhunderts menschlich noch so nahe gerückt sein, auf der französischen Bühne des XIX. Jahrhunderts war er schlechterdings unmöglich. Was Lope damit erreichen wollte, nämlich die sittliche Verdorbenheit und das schlechte Vorleben des Alten ad oculos zu demonstrieren, das gelang Lucas, wenn nicht nachdrücklicher, so doch unendlich feiner und geschmackvoller in der Traumszene[2]) mit dem dreifachen Fluche der verlassenen Frauen. Ebenso vollständig unterdrückt wird die Szene, in der Friedrich seiner zukünftigen Stiefmutter offiziell als erster huldigen muß und ihr in den gesuchtesten Tiraden erklärt, warum er ihr dreimal die Hand küsse[3]). Diese sprachliche Seite Lope'scher Dramatik hat Lucas,

---

[1]) Bei Lope in der Eingangsszene.

[2]) Erster Akt, Szene 6 und 7.

[3]) Bei Lope die vorletzte Szene des 1. Aktes.

wie wir noch verschiedentlich sehen werden, stets ausnahmslos verpönt.

Eine der, wie schon erwähnt, wichtigsten Vereinfachungen ist sodann die Weglassung der Heirat zwischen dem Herzog und seiner jungen Verlobten, die sich bei Lope bereits zwischen dem ersten und zweiten Akte vollzogen hat. Dadurch fällt naturgemäß ein starkes Moment der eigenen Schuld des Herzogs weg, nämlich die Vernachlässigung seiner jungen, liebedürstenden Gemahlin in den ersten Monaten ihrer Ehe[1]). Zugleich wird jedoch damit, und das ist das große Verdienst Lucas', das widernatürliche Vergehen des jungen Grafen in eine uns menschlich näher liegende jugendliche Verirrung umgewandelt, ohne daß darum die Tragik der ganzen Handlung das leiseste eingebüßt hätte. Eine bedeutende Zusammenziehung nahm ferner unser Dichter mit zwei der wichtigsten Szenen vor, indem er die Unterredung, in der es zwischen Stiefmutter und Sohn zur Aussprache ihrer Liebe kommt und worüber bei Lope zwei der längsten Auftritte vergehen, in eine einzige, lebhaft bewegte Szene vereinigt hat. Die zahlreichen Gleichnisse aus der klassischen Mythologie müssen samt und sonders fallen und es bleiben nur der Vergleich vom Pelikan und die Erzählung von Antiochus.

Im letzten Aufzuge ist das wichtigste, was Lucas fortließ, der zwecklose Versuch, den Friedrich macht, durch eifrige Annäherung an Aurora den bereits auf ihm ruhenden Verdacht abzulenken, sowie die häßlichen Ausbrüche der Eifersucht Cassandras, als sie davon hört. Weniger wichtig für den Gang der Handlung ist vielleicht noch, daß bei Lucas die Figuren der Aurora und des Marquis gegen das Original bedeutend zurücktreten, was

---

[1]) Bei Lope die erste Szene des 2. Aktes.

sich besonders bei zwei Gelegenheiten bemerkbar macht, Die aufdringliche Art mit der sich die spanische Aurora (im ersten Akt) dem alten Herzog als Gattin des Sohnes anbietet, ist bei Lucas (I, 5) bedeutend gemildert; des weiteren gibt im französichen Drama der Herzog selbst (I, 5) und nicht Aurora die unbewußte Veranlassung, daß es zwischen den beiden Liebenden zu einer entscheidenden Aussprache kommt. Daß schließlich die Denunziation der Schuldigen in dem neuen Drama vor den Augen der Zuschauer vor sich geht, sowie die gänzliche Weglassung der für das spanische Stück beinahe unumgänglichen Schlußapostrophe des criado an die Zuschauer[1]), das sind am Ende weniger bedeutende Vereinfachungen; doch mögen sie der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten, was Lucas dem Drama aus eigenem, bezw. von Byron inspiriert, hinzugefügt hat.

Aus Byron's Verserzählung stammt, um diesen Punkt gleich vorweg zu nehmen, ein Teil der nächtlichen Liebesszene (III, 2), entsprechend den ersten drei Strophen des englischen Gedichtes. Ferner das Traumreden Parisinas (III, 11), wodurch sie sich dem lauschenden Herzog verrät[2]). Im spanischen Drama behorcht der betrogene Alte eine Eifersuchtsszene zwischen seiner treulosen Gattin und seinem Sohne, im englischen Gedichte weckt die Träumende unbewußt den neben ihr schlafenden Gatten. Das letztere von den beiden ist entschieden das Poetischere und man braucht nur die beiden Stellen bei Lope und Byron im Zusammenhange, in den sie gehören, zu lesen, um den unsäglichen Zauber wahrer Poesie, den Byron

---

1) Aqui acaba Senado, aquella tragedia . . .

2) Bei Byron Strophe 5, 6, 7.

vor Lope an dieser Stelle voraus hat, zu fühlen. Auf der Bühne war allerdings das, was Byron erzählt, unmöglich darzustellen, doch läßt auch die Art, wie Lucas die Sache wendet, an poetischem Reize nichts mehr zu wünschen übrig.

Zwei der wirkungsvollsten Szenen des französischen Dramas stammen also der Hauptsache nach aus dem englischen Gedichte. Eine andere, nicht minder schöne, geht auf des Dichters eigene Phantasie zurück. Es ist die Traumvision des Herzogs, die mit wundervoller poetischer Stimmung einen dreifachen Zweck für den dramatischen Aufbau der Handlung verbindet. Sie schildert, besser als lange Erzählungen und Selbstbekenntnisse es vermöchten, das unwürdige Lotterleben, das der Herzog in seiner Jugend geführt hat, bereitet expositionsartig — durch den Fluch, den die drei betrogenen Frauen aussprechen — auf die tragische Verwicklung vor und läßt uns das Unglück, das den alternden Herzog trifft, als eine gerechte Strafe des rächenden Schicksals erscheinen. Zugleich müssen wir diese Szene als treffendes Beispiel dramatischen Feingefühls und entwickelter Technik des Dichters im Aufbau seiner Dramen für spätere abschließende Zusammenfassungen festhalten.

Charaktere.

Die Charaktere des Herzogs und seiner Braut sind im Vergleich zu ihren spanischen Vorbildern stark gemildert. Der Herzog ist bei weitem nicht der wilde, herrschsüchtige Wüstling, den uns Lope malt; er hat längst das zügellose Leben seiner Jugend aufgegeben, während der Held des Lope'schen Stückes noch in der Nacht vor seiner Hochzeit Befriedigung seiner niedrigen

Leidenschaften auf der Straße sucht und einen Monat nach der Hochzeit seine junge Gattin in der rohesten Weise vernachlässigt. Auch Parisina scheint mir bei Lucas um ein Bedeutendes milder gezeichnet zu sein, als die Lope'sche Cassandra. Während zum Beispiel die letztere im Übermaß ihrer Eifersucht keine Grenzen mehr kennt, und den Geliebten auf das gröblichste insultiert, — sie nennt ihn einen Hund u. dergl. mehr — wagt Parisina, das Urbild der edelsten Weiblichkeit bis in den Tod, trotzdem sie gewiß nicht geringere Eifersucht fühlt, im Sterben nur noch die rührende Bitte an den Geliebten, er möge doch ja Aurora nicht zu seiner Gattin machen. Die Charakterzeichnung des jungen Grafen kann hier übergangen werden, da sie im Ganzen getreulich den Zügen des spanischen Vorbildes folgt. Dagegen verdient die Figur des Dieners eine besondere Erwähnung. Er hat dieses Mal mit seinem Vorbilde im Originaldrama nichts gemein; dieser Batín ist mangelhaft und nur in flüchtigen Umrissen gezeichnet. Fineo dagegen[1]) ist von einer rührenden Anhänglichkeit an seinen Herrn, den Grafen Friedrich. Er scheut keine Mühe und läßt kein Mittel unversucht, den Herrn von seiner Schwermut abzubringen, bald durch seine Beredsamkeit (I, 1), bald durch Musik und Gesang oder durch unterhaltende Geschichten (II, 1, 2). Er ist der erste, der den Kummer ahnt, welcher seinen Herrn bedrückt (II, 4) und der einzige, der für ihn zittert, als er sieht, wie arglos jener nur seiner Liebe lebt (III, 1). Seine einzige Schwäche ist das schöne Geschlecht, wie es durch Zofen und Mägde verkörpert wird, so daß es kein Wunder ist, wenn

---

[1]) Die posthume Ausgabe führt ihm mit Unrecht als „bouffon" auf, wovon er kaum etwas an sich hat.

ihn die Persönlichkeit Lucrezias vom ersten Augenblicke an (I, 10) völlig gefangen nimmt.

* * *

Die Frage nach Zahl und Erfolg der Aufführungen erübrigt sich hier, da Lucas das Drama weder bei einer Bühne einreichte, noch auch drucken ließ. Irgend welche Gründe hiefür ließen sich nicht mehr ausfindig machen. Die einzige Ausgabe stammt vom Sohne des Dichters[1]). Die Abfassung desselben fällt in die Zeit zwischen 1840 und 1860. Diese beiden Grenzdaten sind absolut sicher, da sich Lucas vor 1840 noch nicht, nach seiner Übersiedelung an die Arsenalbibliothek (1860) jedoch nicht mehr mit der Umdichtung spanischer Originale befaßte. Sein letztes derartiges Werk ist die Uebersetzung des Cid-Dramas von Diamante, wovon später noch die Rede sein wird.

Eine summarische Schlußbetrachtung über das Stück können wir in folgende Sätze fassen: Lucas' Duc de Ferrare ist eine ziemlich selbständige Nachahmung des Castigo sin venganza von Lope de Vega; eine Nachahmung, die mit feinem Gefühl die schwachen Seiten des Originals zu vermeiden weiß und durch wirksame Szenen teils aus Byrons Parisina, teils nach eigener Erfindung ersetzt. Nach Charakterisierung der Personen und Aufbau der Handlung gehört es zum besten, was Lucas überhaupt geleistet hat.

---

[1]) Cf. S. 270, Nr. 11

[2]) Eine Oper „Parisina" von F. Romani, Musik von Donizetti war bereits 1838 am Théâtre-Italien aufgeführt worden. Nach Gautier (Hist. de l'art dram. I, 111) geht sie ausschließlich auf Byrons Gedicht zurück.

Unter den von Lucas im Manuskript hinterlassenen und unvollendeten dramatischen Dichtungen, befindet sich auch eine Opernbearbeitung des eben besprochenen Stoffes, die sich inhaltlich ziemlich getreu an das Drama anschließt und nur sprachlich starke Kürzungen und Änderungen aufgewiesen hätte. Die Handlung wird in folgender Weise auf 4 Akte (statt der 3 des Dramas) verteilt:

1. Akt: Ankunft der Braut Parisina.
2. Akt: Liebe und erste Aussprache zwischen Parisina und Friedrich.
3. Akt: Abwesenheit des Herzogs und Vereinigung der Liebenden.
4. Akt: Sühne durch den Mord und Selbstmord.

III.

Calderon.

Während die Dramen Lope de Vegas zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in Frankreich noch äußerst wenig bekannt waren, und noch weniger gelesen wurden, genossen Calderons Stücke seit Jahrhunderten eine gewisse Popularität. Diese äußerte sich allerdings weniger in der Veranstaltung von Ausgaben — vor Ochoa[1]) war überhaupt eine eigentliche Ausgabe spanischer Dramatiker in Frankreich nicht vorhanden — als vielmehr in der Zahl der Übersetzungen und mehr oder minder freien Übertragungen, die man Calderon, mit oder ohne Quellen-

[1]) Tesoro del teatro esp. 1838. — Leicht zugänglich war übrigens damals auch schon die Keil'sche Calderon-Ausgabe, deren Kommissionsvertrieb für Frankreich die Firma Ponthieu & Cie. in Paris übernommen hatte (cf. die betr. Notiz auf dem Umschlage des I. Bandes dieser Ausgabe von 1827).

angabe, angedeihen ließ[1]). So kommt es, daß Lucas, während er den Ruhm für sich in Anspruch nehmen kann, als einer der allerersten die Dramen von Lope de Vega auf die französische Bühne gebracht zu haben, in der Bearbeitung Calderons ausgetretene Pfade wandelt.

Die Lektüre Calderons begann Lucas bald, nachdem die Lope-Übersetzung von Damas-Hinard sein Interesse für eine eingehendere Bekanntschaft mit den spanischen Dichtern überhaupt geweckt hatte. Inzwischen war von demselben auch eine Auswahl Calderon'scher Dramen in französischer Übertragung erschienen, die denn auch Lucas neben Ochoa fleißig studierte.

Le Médecin de son honneur.

In der Vorrede zur ersten Ausgabe dieses Dramas sagt Lucas unter anderem: „Parmi les grandes compositions de Calderon, la plus célèbre est le ‚Medico de su honra'. Ce drame a été traduit dans un grand nombre de langues et représenté en différents pays avec succès. La scène française seule ne le possédait pas. Nous avons entrepris de l'y naturaliser". Lucas' Bearbeitung dieses Dramas ist in der Tat die erste und auch die einzige bis jetzt bekannt gewordene französische Bühnenbearbeitung dieses spanischen Dramas[2]). Was den Dichter in diesem

---

[1]) Man vergleiche hierüber Breymann, Calderon-Literatur (1905) S. 115—127.

[2]) Die sonstigen Umdichtungen desselben sind: von Carl Aug. West, Don Gutierre; Wien 1834; von Rudolf Presber, Der Arzt seiner Ehre. Erstaufführung am 7. Sept. 1907 im Kgl. Residenztheater München; ungedruckt; (hält sich weit mehr an die Bearbeitung von West, als an das Original). Eine spanische Bearbeitung ist auch vorhanden von Juan Eug. Hartzenbusch, El Medico de su honra, comedia refundida en 4 actos. Madrid 1844.

Stücke besonders anzog, war das darin mit so starken Farben gemalte spanische Ehrgefühl und, um dieses düstere Sittengemälde möglichst ungeschwächt wirksam zu erhalten, ließ Lucas in Handlung und Charakteren alles, was nur irgendwie vor einem französischen Publikum angängig erschien, bestehen; nous sommes, bemerkt er hiezu[1]), entré pleinement dans le fond du sujet et nous n'avons reculé devant aucune des hardiesses de l'original. Die folgende Inhaltsangabe zeigt am besten das enge Verhältnis zwischen Original[2]) und Umdichtung.

Inhalt.

Erster Aufzug: Mencia kommt, von ihrer Zofe gefolgt, in das Zimmer und eilt ans Fenster. Sie sah eben von der Terrasse aus einen Reiter mit dem scheu gewordenen Pferde stürzen. Im nächsten Augenblicke trägt man den Ohnmächtigen auch schon ins Haus. Don Arias begleitet ihn und bittet um Quartier und Pflege für ihn. Nur zu bald erkennt Mencia zu ihrem Schrecken, wer der Verunglückte ist. Es ist der Infant, des Königs Bruder, den sie als Mädchen einst so sehr geliebt hatte. Man läßt sie allein mit ihm und während sie noch das unselige Geschick beklagt, das den Jugendgeliebten in den Frieden ihrer Ehe drängt, erwacht der Infant und erkennt sie an ihrer Stimme. Die alte Leidenschaft lodert in ihm empor und er ist in Verzweiflung, als er hören muß, Mencia sei vermählt. Inzwischen hat auch Gutierre, Mencias Gatte, von dem Unfall des Infanten

---

1) Théâtre espagnol (1851): Notes du Médecin de son honneur S. 139.

2) Der Gang der Handlung bei Calderon findet sich ausführlich in dem schönen Buche von Schmidt: Die Schauspiele Calderons S. 208.

gehört und kommt, um ihn auf das herzlichste zu begrüßen und zum Bleiben zu nötigen. Der Infant läßt sich jedoch nicht mehr halten und macht deutliche, freilich nur von Mencia verstandene Anspielungen auf das, was ihn vertreibt. Mencia sucht ihn dadurch zu beruhigen, daß sie ihm zu verstehen gibt, sie habe den Gatten nicht freiwillig gewählt.

Das Pferd ist inzwischen gesattelt worden und Coquin, Gutierres Bedienter und Reitknecht, sucht den Infanten vergeblich mit seinen Späßen zu belustigen. Dieser will eben aufbrechen, als Arias durch das Fenster den König mit Gefolge gegen das Landhaus ziehen sieht. Bald darauf meldet ein Offizier, der König, auf einem Jagdzuge von der Nacht überrascht, wünsche dieselbe in Gutierres Haus zuzubringen. Der König folgt ihm auf dem Fuße, nach beiden Seiten hin an Bittsteller, die sich ihm nachgedrängt haben, Beweise seiner Güte und Milde austeilend. Hierauf begrüßt er auf das herablassendste Gutierre und seine Gemahlin und wird dann auf seinen Wunsch allein gelassen. Den Infanten hält er noch einen Moment zurück und ermahnt ihn — in unbewußter tragischer Ironie — hier seine bekannten leichtlebigen Neigungen zu bezähmen und keinen Zwiespalt in der ihm teuren Familie Gutierres zu verursachen. Nach dem Abgang des Infanten überbringt ein Offizier verschiedene Schriftstücke, unter anderem eine Bittschrift der Donna Léonor. Sie fleht darin den König demütig an, er möge Gutierre, der mit ihr verlobt war, sie jedoch auf unbegründeten Verdacht hin wieder verließ, zwingen, für ihren Unterhalt in einem Kloster aufzukommen. Der König beschließt, ihre Bitte zu erfüllen und will eben zu den übrigen Schriftstücken übergehen, als der schlaue Coquin die Gelegenheit seines Alleinseins benützt und versucht,

seine Späße in klingende Münze umzusetzen. Der König, eben guter Laune, schließt mit ihm den bekannten Vertrag: für jedesmaliges Lachen hundert Dukaten, für einmaliges Mißlingen Verlust seiner Zähne. Eben als er sich für die Nacht zurückziehen will, bringt man ihm noch die schlimme Nachricht, einer seiner Halbbrüder habe mit einem Haufen Rebellen Sevilla genommen und beabsichtige, ihn zu stürzen.

Alles geht sodann zur Ruhe, nur Mencia flieht der Schlaf. Ihrer treuen Jacinta vertraut sie ihre Besorgnis an; sie fürchtet das Schlimmste von Gutierres Eifersucht und des Infanten blinder Liebe und Unbesonnenheit.

Zweiter Aufzug: Es ist Nacht. Wir sehen eine Terrasse in Gutierres Haus, von den Bäumen des Parkes umkränzt, und darüber den glänzenden Sternenhimmel des Südens. Jacinta will eben den Infanten, der sie bestochen hat, herbeiholen, wird jedoch durch Coquin daran verhindert. Er ist ihr nachgeeilt und hält sie in ihrer Verhüllung für irgend ein weibliches Wesen aus dem königlichen Gefolge. Nun macht er ihr den Hof, wobei er sich, um sich ihr gefällig zu zeigen, verleiten läßt, über Jacinta in der tollsten Weise zu spotten, bis ihn eine unsanfte Bewegung der Schönen nach seinem Gesichte fühlen läßt, wen er vor sich hat. Schon ist jedoch die Streitbare verschwunden. Ein Geräuch verscheucht den gedemütigten Narren in den nahen Pavillon, eine unscheinbare Torheit, die jedoch durch tragische Verwicklung der armen Mencia das Leben kosten soll. Jetzt erscheint Jacinta wieder und wirft, da die Luft rein ist, eine Strickleiter über das Geländer der Terrasse, an welcher der Infant heraufsteigt. Beide verbergen sich schnell, da Mencia auf die Terrasse tritt, um sich die schlaflose Nacht zu verkürzen. Die argwöhnische alte Inez begleitet sie

Mencia, die von des Infanten Anwesenheit keine Ahnung hat, befiehlt Jacinta, ihr zur Guitarre das Lied zu singen, das sie an die schöne Zeit ihrer Jugendliebe gemahnt. Jacinta singt das Lied von der Biene, das dem Infanten genau sagt, ob Gefahr vorhanden sei oder nicht[1]. Als Inez sich entfernt hat, stürzt er der erschreckten Mencia zu Füßen und beschwört sie, ihn anzuhören. Vergebens sucht sie ihn abzuweisen und zum Gehen zu bewegen. Plötzlich klopft es an der von der Terrasse ins Freie führenden Türe, welche die vorsichtige Jacinta verriegelt hat. Gutierre begehrt Einlaß und der Infant versteckt sich in der Eile in dem Pavillon, den bereits Coquin als Zufluchtsort gewählt und den er sich nicht mehr zu verlassen getraut hatte.

Gutierre schöpft nicht den leisesten Verdacht. Mencia beginnt bereits wieder Mut zu fassen, als Coquin schreckensbleich aus dem Pavillon stürzt und ruft, ein Fremder sei in denselben eingedrungen. Gutierre will hinein, Coquin soll ihm leuchten, er läßt jedoch in seiner Feigheit absichtlich das Licht fallen. Gutierre dringt in der Dunkelheit in den Pavillon ein; indessen schlüpft der Infant heraus und Jacinta führt ihn hinaus. Gutierre hört das Geräusch, kommt zurück und faßt Coquin als den vermeintlichen Eindringling. Bis man Licht bringt, ist der Infant längst in Sicherheit. Mencia hat mit Schrecken bemerkt, daß ihr Gatte einen furchtbaren Verdacht gefaßt hat. Er eilt nochmals in den Pavillon, um genauer nachzusehen. Hierbei findet er einen reich verzierten Dolch, was ihn in seinem Verdachte bestärkt. Vorerst sagt er jedoch Mencia nichts davon; es gelingt ihm aber nicht, seine Eifersucht gänzlich zu verbergen und mit dunklen Anspielungen schickt er sie zur Ruhe.

[1]) Die Szene ist abgedruckt auf S. 95.

Nun ist er allein; seine Seele wird von den grausamsten Zweifeln zerrissen, denen er hilflos und ratlos gegenübersteht. Da erscheint Mencia, von Unruhe getrieben, auf dem Balkon über ihm und er beschließt, eine gefährliche List zu wagen. Er verstellt seine Stimme und ruft zärtlich ihren Namen. Mencia, in der Meinung, der Infant sei zurückgekehrt, verrät nur zu bald sich und den Geliebten an den eifersüchtigen Gatten. Dieser, vor Zorn außer sich, beschließt, furchtbare Rache zu nehmen.

Dritter Aufzug: Die ersten Strahlen der Morgensonne fallen in das Zimmer, in das man tagsvorher den ohnmächtigen Infanten und mit ihm das Verhängnis des Hauses hereingetragen hatte. Der König erscheint mit seinem Gefolge, darunter Coquin, der sich gerne seine hundert Dukaten verdienen möchte. Bevor es ihm jedoch gelingt, den Herrscher aufzuheitern, tritt Gutierre ein, bei dessen Anblick der König alle Anwesenden entfernt, um mit ihm über Leonor zusprechen. Guitierre hat jedoch weit Wichtigeres vorzubringen und erzählt dem erstaunt aufhorchenden Gebieter die Vorgänge der letzten Nacht. Als der Infant selbst erscheint, muß sich Gutierre hinter einen Vorhang verbergen; hier hört er zu seinem Schrecken aus dem Munde des Infanten, Mencia habe denselben schon in ihrer Jugend geliebt. Gutierre weiß nun genug, um seinen eigenen Weg zu gehen. Nachdem König und Infant sich entfernt haben, beschließt er ganz im Stillen seine Schande in furchtbarer Vergeltung zu begraben. Sein Zorn wird noch gesteigert, als er, nach einem Augenblicke der Abwesenheit, hört, wie Coquin bereits ein Liedchen singt über die Ungnade in die der Infant Mencias wegen beim König gefallen sei. Er jagt die Dienerschaft zornig fort und versinkt in tiefes Grübeln. Da kommt Mencia mit einem Briefe in der Hand aus

ihrem Zimmer, ohne den Gatten zu sehen. Auf seine plötzliche Frage, für wen der Brief bestimmt sei, stammelt sie einige Worte und sinkt ohnmächtig zu Boden. Gutierre liest den Brief; er ist an den Prinzen gerichtet, den sie bei ihrer gegenseitigen Liebe beschwört, ihr eine Unterredung zu gewähren; sie will wissen, wer des nachts zu ihr gesprochen. Gutierre schreibt einige Zeilen auf das Blatt und geht. Die nach außen führenden Türen schließt er ab. Mencia erwacht. Sie liest, was auf dem Briefe steht, sie möge ihre Seele retten. Ihre Todesangst und ihre Klagen sind erschütternd. Schon bringt Gutierre den Arzt. Sie flieht in ihr Schlafzimmer, in das ihr bald darauf der von Gutierre mit dem Dolche bedrohte Henker nachfolgt. Drinnen vollzieht sich lautlos der stille Mord. Dann öffnet sich, von zitternder Hand bewegt, die Türe wieder und der Arzt erscheint, verstört und schleppenden Ganges. Er vermag sich vor Grauen kaum aufrecht zu halten und stützt sich mit der noch blutigen Hand gegen die Türe, ein schauriges Mal hinterlassend.

Man pocht von außen an die Türe. Gutierre öffnet und der König erscheint mit dem Infanten und der Dienerschaft. Jacinta eilt alsbald in das Gemach ihrer Herrin und kehrt gleich darauf hilferufend wieder zurück, vom König Gerechtigkeit für den Mord verlangend. Gutierre muß nun volle Aufklärung geben. Der König hat seinen Willen noch nicht kund getan, als plötzlich ein Offizier meldet, daß ein Haufe Rebellen gegen das Haus ziehe, um den Herrscher gefangen zu nehmen. Gutierre ist der erste, der in den Kampf eilt, um seinen König zu retten, selbst aber den Tod zu suchen.

Ein Vergleich dieser Inhaltskizze mit dem Original ergibt folgende Unterschiede. Äußerlich wurde der bei

Calderon unablässig stattfindende Wechsel der Szene, der bekanntlich bei den spanischen Bühnenverhältnissen des XVII. Jahrhunderts als solcher kaum empfunden wurde, durch Beschränkung auf zwei Szenerien (Saal und Terrasse im Landhause Gutierres) vermieden. Diese Vereinfachung wurde ohne Zwang dadurch ermöglicht, daß der König auf dem Wege nach Sevilla bei Gutierre vorspricht und, da die Nacht schon hereinbricht, bis zum anderen Morgen verweilt. Die zweite und letzte Vereinfachung, die Lucas vornahm, bezieht sich auf die bei Calderon bestehende Nebenhandlung, die sich in folgenden drei Stufen neben der Haupthandlung entwickelt und durch die Person des Helden damit verknüpft ist: Leonors Klage beim König gegen Gutierre (1. Akt); Leonor weist Arias' Antrag ab, da sie den Treulosen noch immer liebt (2. Akt); Gutierre wird zur Sühne seiner Tat mit Leonor verlobt (3. Akt). „Ces deux personnages“, sagt Lucas[1]) (i. e. Léonor und Arias) „nous ont semblé ralentir l'action et devoir rester dans l'ombre“. Leonor ist deshalb nur durch eine Bittschrift vertreten, wodurch auch der unnötige Kampf zwischen Gutierre und Arias, ihre Gefangenschaft und schließlich die unbefriedigende Vermählung weggefallen ist. Gutierre sühnt den Mord in erhebender Weise dadurch, daß er im Kampfe gegen die anziehenden Rebellen den Tod sucht[2]).

Diesen wenigen Streichungen steht eine ungleich größere Fülle des Neuen gegenüber, das Lucas, teils aus Eigenem schöpfend, teils mit feinsinniger Benützung von

---

[1]) Théâtre espagnol. S. 140.

[2]) Einen ähnlichen den Zuschauer wirklich versöhnenden Abschluß findet das Drama auch in der erwähnten Bearbeitung von Rudolf Presber; Gutierre zieht dort in den Maurenkrieg, um im Heldentod Erlösung zu finden.

Reminiszenzen, selbstständig in die Handlung eingeflochten hat. Es bezieht sich in erster Linie auf die Figur des Coquin, dessen Charakter weit mehr hervortritt als dies bei Calderon der Fall ist.

Charaktere.

Der spanische criado war dem Dichter im Anzuelo de Fenisa zum erstenmal begegnet und war von ihm in richtiger Erkenntnis seiner dramatischen Wirksamkeit entsprechend hervorgehoben worden. Inzwischen hatte Lucas mit Eifer und Begeisterung Calderon studiert und sich dabei in eine förmliche Vorliebe für diesen eigenartigen Charakter hineingelesen, dem er dann auch bei der Überarbeitung des vorliegenden Dramas eine besonders liebevolle Sorgfalt angedeihen ließ. Daß er ihn dabei mit Zügen ausstattete, die ihm aus verschiedenen Dramen Calderons erinnerlich waren, wird man ihm nur zu Gute halten können. Unser Coquin (der Name wurde gleichfalls beibehalten) treibt im ersten Akte den gleichen Schabernack, wie sein spanisches Vorbild. Er sucht den Infanten mit seinen Späßen zu belustigen und rückt dadurch unbewußt den Gegensatz zwischen seiner närrisch-tölpelhaften Lebensfreude und der verzweifelten Gemütsstimmung des ersteren in ein grelles Licht. Daß er dabei, was bei Calderon nicht der Fall ist, vom Infanten reich beschenkt wird, und mit diesem Gelde schnell die Zofe ein wenig neckt, ist ein kleines Beispiel der Vorliebe unseres Dichters für Situationskomik. Des Weiteren bekommt Coquin, genau wie im Original, vom König die tröstliche Zusicherung von 100 Dukaten, bezw. des Verlustes seiner Zähne, ein Fall, der wohl mehr den König, als den Diener zu charakterisieren bestimmt ist. Mit ihm ist bei Calderon das komische Element an Coquin so

ziemlich erschöpft; von jetzt ab greift er nur noch in tragischer Weise in die Handlung ein. Nicht so bei Lucas. Hier tritt die komische Seite der Figur noch stark hervor in einer Szene, die dem Calderon'schen Drama „A secreto agravio secreta venganza" entnommen ist[1]). Den Verlauf derselben in unserem Drama haben wir bereits ausführlich geschildert[2]); sie ist eine freie Übertraging der Neckszene zwischen dem criado Manrico und der Zofe Sirene des erwähnten Dramas. Hierzu kommt noch, daß das Spottlied, das bei Calderon der König auf der Straße zu hören bekommt, dem Coquin in den Mund gelegt wird. Damit erst sind bei Lucas seine Possen zu Ende und jetzt nimmt auch er, freilich ohne es zu wollen, in tragischer Weise an der Handlung teil. Hier, wie im Original, wird er direkt das schuldlose Werkzeug des Schicksals zur Herbeiführung der Katastrophe. Während er bei Calderon bekanntlich die unselige Meldung bringt (III, 5) welche den verhängnisvollen Brief Mencias veranlaßt, verrät er hier, unbeabsichtigt, die Anwesenkeit des Infanten (II, 11), der ohne Coquins Dazwischenkommen gänzlich unbemerkt geblieben wäre.

Um sich ein Bild von den übrigen führenden Charakteren zu machen, braucht man sich nur ihre Vorbilder bei Calderon zu vergegenwärtigen. Die gleichen Leidenschaften, Liebe und Eifersucht, entfachen sie zu den gleichen Schwüren, zu denselben Taten, wie sie Calderon im besten Sinne des Wortes vorbildlich geschaffen. In einer einzigen Szene scheint es mir, als ob unser Dichter den Spanier übertroffen habe, nämlich in der Schilderung

---

1) Wie Lucas selbst (Théâtre esp. S. 140) andeutet; bei Lucas ist es die erste und zweite Szene des zweiten Aktes, in dem erwähnten spanischen Stücke die vierte Szene des zweiten Aktes.

2) Inhaltsangabe S. 87.

von Mencia in ihrer letzten Stunde. Bei Calderon denkt sie, nachdem sie ihr Todesurteil gelesen (III, 10) nur an die Art, wie sie fliehen könne und sinkt bei der Erkenntnis des Unmöglichen (zum zweiten Mal in wenigen Minuten) besinnungslos zu Boden. Bei Lucas ist ihr erster Gedanke ebenfalls die Flucht, bald sieht sie jedoch, daß sie gefangen ist. Jetzt ergibt sie sich wehmütig in ihr Los. Sie sinkt in die Knie, in Ergebung senkt sie vor dem Höchsten ihr tränenschweres Auge und bittet ihn um Kraft und Stärkung. Da flammt ihre Lebensfreude von Neuem empor und sie klagt um ihre Jugend, um den Frühling ihres Lebens, der so grausam vernichtet werden soll. Von Neuem fleht sie zu Gott und ruft ihn zum Zeugen ihrer Unschuld an. Plötzlich hört sie die Schritte des Henkers und mit Aufwand ihrer letzten Kräfte schleppt sie sich die wenigen Stufen zu ihrem Sterbezimmer hinauf.

Ein Seelengemälde von so ergreifender Wirkung wäre fürwahr auch eines Calderon nicht unwürdig gewesen.

Sprache.

Bei einer Würdigung der sprachlichen Seite des Médicin de son honneur muß vor allem hervorgehoben werden, daß Lucas hier, wie auch in seinen übrigen Nachdichtungen, sehr frei und selbständig zu Werke ging, selbst in den Fällen, wo er — wie zum Beispiel in Monologen — dem Gedankengang des Originals Schritt für Schritt folgt. Charakteristisch und auch wohl erklärlich ist, daß er den gongoristischen Schwulst des Spaniers in allen Fällen vermeidet und geschmacklose Vergleiche dieser Art gänzlich übergeht. An sprachlichen Reminiszenzen aus anderen Dramen ist an dieser Stelle das „Bienenlied“ (II, 5) zu nennen, dessen Idee Lucas im Drama ‚Dicha y desticha

del nombre‘ (III, 6) gefunden hatte[1]). Donizetti hatte eine entzückende Musik dazu geschrieben und die betreffende Szene riß das ganze Theater stets zu spontanem Beifall hin. Sie gehört mit zu den schönsten des ganzen Dramas und möge deshalb hier angeführt werden.

Mencia sitzt auf der Terrasse im Mondenschein; Jacinta hat bereits den Infanten heimlich eingelassen; die alte Inez ist noch in der Nähe.

Jacinthe (prend la guitarre et chante).

1er Couplet.

Sur les fleurs voltige une abeille
Ne sachant laquelle choisir,
Mais l'amour de loin la surveille;
Amour, viens la saisir.

(L'infant s'avance un peu; dame Inez en ce moment entr'ouvre la porte du pavillon; Jacinthe, qui la surveille, commence aussitôt le second couplet.)

2e Couplet.

Tout à coup gronde une tempête,
L'abeille au-dessus du torrent
Est entraînée; amour arrête,
Amour, sois prudent!

(Pendant ce couplet, Inez paraît: elle vient prendre les ordres de sa maîtresse et sort par la porte de côté. Jacinthe, voyant que tout danger s'est éloigné, chante le dernier couplet.)

3e Couplet.

L'orage cesse, le ciel brille
Moins volage dans son désir,
L'abeille accourt sous la charmille
Amour, viens la saisir.

(Jacinthe fait signe à l'infant d'approcher; puis elle entre dans l'appartement.)

---

1) Wie er (Théâtre espagnol S. 140) angibt.

Aufführung.

Die Aufführung des Dramas stand unter Leitung von Lucas' Freund Leroy, damals directeur de la scène am Odéon, der sich stets der neuen Stücke unseres Dichters mit besonderer Liebe annahm. Seine Inszenierung sowie das erwähnte Bienenlied in der Vertonung Donizettis trugen wesentlich dazu bei, das Publikum von Anfang an für das Stück günstig zu stimmen. Der Beifall wuchs von Akt zu Akt und wollte erst gar kein Ende nehmen, als am Schlusse des dritten Aufzuges Coquin an die Rampe trat und in folgenden launigen Versen den Verfasser bekannt gab:

> Messieurs, un vieux poète, à l'esprit jeune, rare,
> Caldéron est l'auteur de cette œuvre bizarre.
> Ce fut lui qui plaça dans un comique emploi
> Près d'un maître terrible un coquin comme moi.
> A sa guise unissant sur ce hardi théâtre
> La muse sérieuse à la muse folâtre,
> Nous avons en vos mains plaçant notre succès,
> Tâché d'être à la fois Espagnols et Français
> Notre Odéon a pris, le sort lui fut propice,
> A Lope de Véga l'Hameçon de Phénice.
> Puissions-nous être absous, ainsi que dans ce cas,
> Messieurs, l'auteur se nomme Hippolyte Lucas.

Die Tageskritik kargte nicht mit ihrem Lobe, sogar die zurückhaltendsten Blätter, in deren Spalten man dem Namen Hippolyte Lucas' nur selten begegnet, wie zum Beispiel die Revue de Paris [1]), fanden Worte der Anerkennung für das neue Werk. Ponsard, der als Kritiker sicherlich ernst zu nehmen ist, schrieb [2]) über den Mé-

---

1) Band 25, S. 55.

2) Den Artikel fand ich als Ausschnitt unter den Papieren des Dichters, konnte jedoch nicht ausfindig machen, aus welchem Blatte er stammt.

decin de son honneur: „Monsieur Lucas a abordé le plus difficile des chefs-d'oeuvre de Calderon. L'alliance du comique et du terrible y est portée au plus haut degré. Cette alliance souvent cherchée et rarement trouvée par les auteurs de nos jours a été heureusement saisie chez Calderon par la plume flexible du journaliste auteur. L'Odéon a retrouvé dans cet ouvrage une réussite égale à celle de Lucrèce". Aus einem langatmigen Artikel des „Charivari" möge nur ein für die Auffassung Calderonscher Dramatik charakteristischer Satz zitiert werden: „La difficulté était de dégager et de condenser l'action, de faire passer au-travers de la fantaisie exotique l'inflexibilité de la règle française, de rattacher tous ces fils décousus, toutes ces inventions flottantes par un noeud solide". Auch Gautier[3]) hat, nachdem er in seiner farbensprühenden, geistvollen Art verschiedenes an Calderon getadelt hat, für die Umarbeitung Lucas' nur Worte des Lobes und der Anerkennung. Es war, mit einem Woit, ein durchschlagender Erfolg, den die Jahrhunderte alte und doch ewig neue Kunst Calderons in Frankreich errungen hatte; freilich mußte sie einer anderen Zeit und Nationalität angepaßt werden, ein Verdienst, das man, glaube ich, Lucas nicht hoch genug anschlagen kann.

Die Zahl der Aufführungen, die das Stück am Odeon erlebte, beläuft sich auf einige fünfzig; eingerechnet sind hierbei die zweimaligen „reprises" der Jahre 1846 und 1848, in denen die Aufführungen unter dem veränderten Titel „La Main de Sang" vor sich gingen.

* * *

[3]) Hist. III, 130.

Ein zusammenfassendes Urteil über die Bearbeitung des Medico de su honra durch Lucas wird im Großen und Ganzen dahin lauten müssen, daß es dem französischen Dichter glänzend gelungen ist, das spanische Drama der französischen Auffassung nahe zu bringen, ohne es seines spezifisch spanischen Charakters zu entkleiden und zwar dadurch, daß er einerseits durch Streichungen und Zusammenziehungen eine sichere Einheit der Komposition erzielte, andererseits aber die charakteristische Lokalfarbe in weitgehendstem Maße beibehielt. Ob er allerdings in dem letzteren Bestreben nicht durch eine übermäßige Hervorhebung der Dienerfigur zu weit ging, darüber ließe sich verschiedener Ansicht sein.

Diable ou Femme.
(La dama duende).

Im Anhang zu Diable ou Femme[1]) schreibt Lucas Folgendes: Il est dans la destinée de certaines pièces de théâtre d'être refaites éternellement; cette persistance des auteurs à s'emparer d'un même sujet, prouve que ce sujet est une source intarissable à laquelle on peut puiser la gaieté ou l'intérêt. Nulle pièce n'a peut-être subi autant de transformations que celle de la Dama duende de Calderon ...... nous trouvons d'abord l'Esprit follet de d'Ouville; ...... il a suivi d'assez près la donnée primitive en changeant toutefois, selon l'usage du temps, les noms des personnages et le lieu de l'action. Après d'Ouville, Hauteroche trouva que le sujet était de bonne prise, il fit la Dame invisible. Hauteroche entendait en effet le théâtre, mais la dame invisible, bienqu'elle se soit

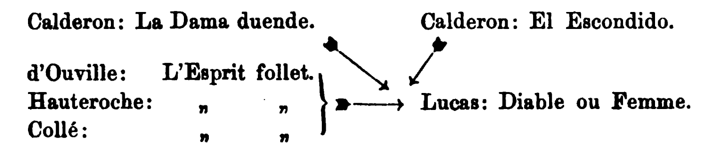
[1]) Théâtre espagnol S. 255.

longtemps conservée, n'a pas eu le même succès que le Deuil et le Cocher supposé, et ne vaut pas ces piquantes comédies. C'est aussi ce que pensait Collé, qui jugea à son tour le sujet digne d'attention, et qui, dans la préface de son Esprit follet, s'exprime ainsi: „En 1760, je refonds cette comédie presque en entier en conservant le plan d'Hauteroche, dont la combinaison m'a paru assez régulièrement faite; je les rapproche autant qu'il est possible de nos usages, de nos modes, de notre langage actuel . . . Il serait à désirer, que dans cinquante ou soixante ans, quelque écrivain dramatique s'amusât encore à retoucher mon ouvrage, qui aura vieilli, et qu'il le rajeunît mieux que je n'ai fait celui d'Hauteroche. En rafraîchissant ainsi d'âge en âge des comédies dont les plans et les caractères sons excellents, ce serait un moyen sûr et infaillible, de perpétuer la gloire du Théâtre-Français, qui est le modèle de l'Europe entière. On ne laisserait pas perdre des chefs-d'œuvre dramatiques que la vétusté de leur style, le changement des manières, des événements, des moeurs, et mille autres vicissitudes feront peut'être oublier, malgré le mérite inestimable de leur fonds". Zu diesen Ausführungen Collés fügt Lucas noch hinzu: Le voeu du bon Collé, nous avons essayé de l'accomplir.

Eine Untersuchung der Quellen unseres Einakters wird demnach nicht nur das Lustspiel Calderons, sondern auch die von Lucas angeführten Bearbeitungen desselben von d'Ouville, Hauteroche und Collé in Betracht ziehen müssen.

Der Übersichtlichkeit halber möge das Resultat der Vergleichung gleich vorausgeschickt werden. Lucas hat nicht etwa aus Calderon nur indirekt, d. h. durch das Medium der drei genannten Bearbeitungen geschöpft, er

greift vielmehr unabhängig von seinen drei Vorgängern[1]) des öfteren direkt auf das spanische Original und ein verwandtes Stück (El escondido y la tapada) zurück, sodaß sich folgendes Filiationsverhältnis ergibt:



Es folgt nun zunächst eine Inhaltsskizze des Stückes von Lucas. Im Anschluß daran soll im Einzelnen gezeigt werden, in wiefern er von den verschiedenen Quellen abhängig ist und inwieweit er selbständig gearbeitet hat.

Inhalt.

Erste Szene: Don Louis und sein Freund Don Felix kommen eben von ihrer abenteuerlichen Begegnung nach Hause zurück. Louis hat, wie aus ihrem Gespräche hervorgeht, auf der Straße eine schöne Dame verfolgt, ist von Felix und seinem Diener absichtlich aufgehalten worden und auf diese Weise mit Felix in einen Zweikampf verwickelt worden, der damit endete, daß sie sich als alte Waffenbrüder wieder erkannten.

Zweite Szene: Cosme, der Diener des Don Felix, kommt mit dem Gepäck und redet das tollste Zeug für sich hin. Die beiden Freunde kehren sich jedoch nicht weiter an ihn und erzählen sich von ihren Schwestern: Louis berichtet von der seinen, daß sie mit 20 Jahren schon lustige Witwe und gar schwer zu behüten sei; Felix dagegen weiß zu erzählen, daß die seinige an einem

---

[1]) Den vierten im Bunde, Boisrobert und sein Stück, La belle invisible, kannte Lucas nicht.

alten Liebeskummer zehre und trotz ihrer jungen Jahre schwermütig geworden sei.

Dritte Szene: Cosme soll die leichte Handwunde des Herrn verbinden; dabei stellt sich heraus, daß er die Taschentücher seines Herrn in seinem eigenen Koffer hat.

Vierte Szene: Allein gelassen, monologisiert Don Felix darüber, ob ihm wohl die Liebe in Madrid hold sein werde und schläft dann vor Ermüdung auf einem Lehnstuhle ein.

Fünfte Szene: Isabella und ihre Zofe Clara schlüpfen zu einer geheimen Türe herein. Isabella erkennt mit Überraschung in Felix den Fremden, der sie durch sein Dazwischentreten vor der Entlarvung durch ihren Bruder gerettet hat. Um nun zu erfahren, wer er sei, durchwühlt Clara die offenen Koffer, in der Erwartung, einen Brief, oder sonst irgend etwas aufzufinden. Isabella verbindet die Wunde des Schlafenden behutsam mit einem Bande, das sie von ihrem Gürtel nimmt. Inzwischen findet die Zofe im Koffer des Don Felix eine Bartbürste, einen Brief und ein reizendes Frauenbildnis. Während Isabella sodann ihrem Retter einige Zeilen des Dankes schreibt, durchsucht Clara auch Cosmes Koffer und fördert unter anderem eine wohlgefüllte Börse zutage, die sie entleert und dafür mit Kohlen füllt. Ein Geräusch von außen schreckt die Frauen auf und sie verschwinden eiligst. Isabella läßt ihr Briefchen auf dem Tisch zurück, während sie das Bild, das sie im Koffer des Don Felix gefunden, mit sich nimmt.

Sechste Szene: Es ist Cosme, der zurückkommt. Als er seine Sachen auf dem Boden zerstreut, in seiner Börse aber Kohlen statt des Geldes findet, erhebt er ein wüstes Gezeter, worüber sein Herr erwacht. Verwundert

kommen sie auf das Band an der Wunde und auf den Brief am Tische. Dieser lautet:

> Cavalier généreux et brave,
> Dont le bras me sauva dans un danger si grave,
> Je désire en femme d'honneur
> Savoir exactement l'état de votre coeur
> Avant de me faire connaître.
> Votre air noble et courtois m'a plu.
> Laissez votre réponse où vous trouvez ma lettre;
> Gardez surtout, gardez un silence absolu.

Cosme läßt sich nicht nehmen, daß hier Geisterhände mit im Spiele seien, besonders als während ihrer Debatte Clara hereinhuscht und den Brief, welchen Felix inzwischen als Antwort geschrieben hat, wieder fortnimmt, ohne gesehen zu werden.

Siebente Szene: In seiner Geisterfurcht hält Cosme sogar die Diener, die das Abendessen hereinbringen für Werwölfe.

Achte Szene: Das schnelle Verschwinden des Briefes macht auch Don Felix nachdenklich. Der schlaue Cosme benützt die Gelegenheit, stellt sich halbtot vor Angst und Schreck und leert zu seiner Kräftigung ein Gläschen Wein nach dem anderen. Völlig zu Ende ist er aber mit seiner Fassung, als er beim Aufblicken Clara huschen sieht, die schon wieder heimlich Antwort bringt. Cosme schwört darauf, er habe einen turmlangen Mönch gesehen; als er zufällig in den Spiegel guckt, findet er, daß er vor Aufregung ganz mager geworden sei. Don Felix liest das Briefchen vor; es lautet:

> Votre style est d'un Amadis,
> Votre lettre est des plus galantes
> Mais sauver les dames errantes
> Ce n'est pas tout; on doit aimer comme jadis.

Vous ne parlez pas de la belle
Dont vous conservez le portrait!
J'irai m'informer en secret
Des sentiments que vous avez pour elle.
Si dans l'obscurité, quand minuit sonnera,
La chanson du lutin m'appelle,
Votre valet la chantera.

Neunte Szene: Don Louis kommt, um sich nach dem Befinden seines Gastes zu erkundigen. Trotz aller Abwehr und Vertuschungsversuche des Don Felix sagt Cosme dem Hausherrn ins Gesicht, daß er einen Kobold in seiner Wohnung beherberge. Letzterer entfernt sich nachdenklich.

Zehnte Szene: Der vermeintliche Kobold hat im Briefe vorgeschlagen, Don Felix solle, wenn er sein Kommen wünsche, den Diener das Koboldlied singen lassen. Don Felix macht nun Anstalten dazu, Cosme will jedoch um keinen Preis singen. Erst mit Versprechungen, dann mit Drohungen (er setzt ihm den Degen an die Kehle) bringt es Felix soweit, daß Cosme im verdunkelten Zimmer beim Schlage Mitternachts mit zitternder Stimme und auf dem Boden kniend singt:

Lutin, esprit follet
Aidons-nous l'un et l'autre
Vous êtes mon valet,
Je suis aussi le vôtre,
Lutin esprit follet! . .

Lutin, esprit follet,
Pour vous je viens de mettre
Quelques noix et du lait
Au bord de la fenêtre
Lutin, esprit follet! . .

Lutin, esprit follet
Je n'ai pas de lumière
Montrez-moi s'il vous plait
Votre flamme légère,
Lutin, esprit follet!

Während der letzten Worte betreten Isabella und Clara leise das Zimmer. Isabella öffnet plötzlich ihre Blendlaterne und läßt den vollen Schein Cosme ins Gesicht fallen, der vor Schrecken mit dem Gesichte voran zu Boden stürzt.

Elfte Szene: Da der Hauptzweck Isabellas vorerst ist, zu erfahren, ob das Herz des Don Felix noch frei ist, frägt sie ihn nach jenem Bilde und den Briefen, die sie bei ihm gefunden. Dies bringt Felix auf den Gedanken, daß der Kobold doch etwas Menschliches an sich haben könne; er greift nach seinem Degen und droht sie zu durchstechen. Sei sie ein Kobold, könne das absolut nichts schaden, sei sie aber ein sterbliches Weib, so möge sie es noch früh genug gestehen. In ihrem Schrecken gesteht Isabella, daß sie eine Frau sei und, einer Laune folgend, durch eine versteckte Türe in sein Zimmer geschlüpft sei. Trotz der Proteste des Don Felix gelingt es den beiden Frauen, in der Dunkelheit in das anstoßende Schlafzimmer zu entkommen.

Zwölfte Szene: Don Felix und Cosme tappen vergebens im Finstern umher und stoßen immer nur einer an den andern.

Dreizehnte Szene: Der Herr des Hauses, Don Louis, erscheint nun, mit Licht bewehrt und überschüttet den Gast mit Beleidigungen, da er mit Recht Verdacht geschöpft hat, daß der vermeintliche Kobold, der hier aus und eingehe, seine Schwester sei. Er vermutet, Don Felix habe mit ihr hinter seinem Rücken Zusammenkünfte und beschimpft ihn als den Entehrer seines Hauses. Don Felix schwört bei dem Degen, den ihm Louis geschenkt, daß er von der ganzen Sache nicht das geringste begreife. Auf Don Louis' Befehl muß sodann Cosme den Schrank öffnen, um zu sehen, ob niemand darin versteckt

sei. Cosme zieht einen Schleier, eine Mantille und einen Frauenrock heraus. Im Glauben, die Schuldigen stäcken im nächsten Zimmer, stürzt Don Louis in dasselbe; Don Felix mit ihm. Inzwischen kommen die beiden Frauen vom Balkon aus wieder herein und verstecken sich jetzt wirklich im Schrank. Da kommen auch schon Louis und Felix von ihrer vergeblichen Suche ebenfalls vom Balkon aus wieder zurück. Mit der Drohung, er werde die Ehre seines Hauses zu wahren wissen, eilt Louis hinaus und schließt die Türe ab.

Vierzehnte Szene: Don Felix und Cosme müssen sich, so gut es geht, in ihrer Lage zurecht finden. Felix geht in das Schlafzimmer, um sich zu Bette zu legen und schließt dem armen Cosme die Türe vor der Nase zu; Cosme ist nun mit den im Schranke verborgenen Frauen allein.

Fünfzehnte Szene: Es kommt ihm der rettende Gedanke, die vorhin gefundenen Frauenkleider anzuziehen, sich irgendwie Ausgang aus dem Zimmer zu verschaffen und unerkannt das Haus zu verlassen. Er kleidet sich an, wobei ihm die Frauen vom Schranke aus heimlich zu sehen. Die Szene, wie er sich die Frauenkleidung am Leibe zurecht rückt, wie er eine eigentümliche Bewegung dabei durch seinen Körper wallen fühlt und der Natur zürnt, daß er nicht als Weib geboren sei, ist von hinreißender Komik.

Sechzehnte Szene: Plötzlich kommt Don Felix aus dem Schlafzimmer zurück; Cosme löscht erschreckt das Licht aus und Felix kann auf diese Weise sein Gesicht nicht erkennen. Im Glauben, es sei die Dame von vorhin, küßt er ihr die Hände und macht ihr die glühendsten Liebesbeteuerungen, die von Cosme mit entsprechenden Beiseiterufen beantwortet werden.

Siebzehnte Szene: Als die Situation zur Entscheidung drängt, kommt unverhofft Don Louis dazu, der nun seinerseits den verkleideten Cosme für seine buhlerische Schwester hält und sie sofort mit dem Degen bestrafen will. Don Felix reklamiert sie für sich und beteuert, er liebe sie und wolle sie heiraten. In der höchsten Not gibt sich Cosme zu erkennen und bittet um Gnade.

Achtzehnte Szene: Jetzt kommt Donna Isabella aus ihrem Schrank hervor und klärt die ganze Geschichte auf. Sie sei, der Bevormundung durch ihren Bruder müde, heimlich ausgegangen, auf der Straße von ihm unerkannt verfolgt, von Don Felix aber beschützt worden. Als sie ihren Retter als Gast ihres Bruders wiedergefunden, habe sie die Lust an einem kleinen Abenteuer erfaßt und sie habe dem Zimmer des Gastes heimlich Besuche gemacht. Sie gesteht sodann auch, daß sie infolge davon in Liebe zu ihm entbrannt sei und ihn heiraten wolle. Don Felix ist damit einverstanden und zum Ende gibt es drei glückliche Paare, Felix und Isabella, dann Don Louis und die Schwester des Don Felix, der nur gekommen ist, um das Herz des ersteren auf seine Treue zu prüfen, und zum Schlusse Cosme und Clara, die Zofe. Mit der Bemerkung Cosmes, daß zwischen dem Teufel und einem Weibe nicht recht viel Unterschied sei, findet das Stück einen wirksamen Abschluß.

* * *

In erster Linie hat sich natürlich unser Dichter an das spanische Original gehalten und folgende Gesichtspunkte ergeben sich bei einem genauen Zusammhalte von Quelle und Nachbildung.

Die Haupthandlung bleibt auch bei Lucas im Umriß dieselbe. Hier wie dort bringt ein zufälliger Zusam-

menstoß auf der Straße zwei Freunde zum gegenseitigen plötzlichen Erkennen. Die Neugierde der Dame, die den unbewußten Anstoß dazu gegeben hat, veranlaßt mit Hilfe des beweglichen Schrankes die komischsten Verwickelungen, die schließlich in mehreren Verlobungen enden. Es ist nun vor allem von Interesse, wie Lucas mit Beiseitelassung jedes hemmenden Beiwerkes, an dem bekanntlich Calderon's Dramen nie Mangel haben, die wirksamsten Momente, das so recht Bühnenmäßige herausschälte und zu einem reizvollen Einakter verdichtete.

Überflüssig war vor allem der eine der beiden Brüder, Don Juan und mit ihm seine Geliebte, Donna Beatrix, die bei Calderon eine kleine Nebenhandlung bestreiten. Des weiteren fehlt bei Lucas ein Moment, das Calderon mit Geschick verwertet hat, nämlich die scheinbare Entführung des Gastes durch die verliebte Donna Angela, die ihn auf langen Umwegen wieder in ihre Wohnung zurückbringen läßt und sich ihm dort inmitten einer Gesellschaft reich geputzter Damen präsentiert. Ebenso unterdrückte Lucas die bei Calderon sich zum Schlusse ergebende ernste Wendung, die im Zweikampf der beiden Freunde ihren Höhepunkt erreicht. Als eine teilweise Streichung mag man vielleicht auch noch gelten lassen, daß wir bei Lucas die einleitende Zweikampfszene, in der die beiden Freunde so unvermutet auf einander stoßen, nur mehr aus ihrem Gespräche erfahren.

Bevor wir nun zur Betrachtung dessen übergehen, was Lucas aus eigener Erfindung gab, ist es vielleicht am Platze, der nicht gerade sehr umfangreichen Entlehnungen zu gedenken, die er aus d'Ouville, Hauteroche und Collé, sowie aus Calderon's Escondido machte.

Aus d'Ouville stammen nachweislich drei Momente: einmal der Vorwurf, zu dem sich der freche Diener dem

Hausherrn gegenüber versteigt, er hätte Kobolde und dergleichen Gezücht in seiner Wohnung (d'Ouville I,7; Lucas 9); ferner die Binde, welche die verliebte Donna für die Wunde des Gastes herrichtet (bei d'Ouville schickt sie ihm dieselbe im Korbe, III,1, bei Lucas legt sie ihm dieselbe selbst an, während er vor Müdigkeit eingenickt ist, Sz. 5); schließlich noch die kleine Vereinfachung gegen Ende des Stückes: der Hausherr findet den Gast im dunklen Zimmer und überhäuft ihn als den vermeintlichen Schänder seiner häuslichen Ehre mit Schmähungen; bei Calderon kommt es bis zum Zweikampf, während bei Hauteroche und Collé die Lösung eine gänzlich friedliche ist. Als letztes Moment gehört hierher die am Schlusse stattfindende Verlobung des Hausherrn mit der abwesenden Schwester des Gastes.

Lucas hat also d'Ouville ungefähr halb so stark benützt als Calderon's Original; um so geringer sind die Entlehnungen, die er aus den übrigen zwei Bearbeitungen macht.

Von Hauteroche stammt nicht mehr und nicht weniger als die Idee der Verbindung zwischen dem Diener und der Zofe, die übrigens dort nur angedeutet wird (V, 13), während sie bei Lucas zur Ausführung kommt (Sz. 18).

Aus Collé, der ihn doch eigentlich zu dieser Umdichtung angeregt hatte, entlehnte Lucas direkt gar nichts; ich glaube jedoch nicht fehl zu gehen mit der Annahme, daß die geradezu virtuos durchgeführte Figur des Dieners Cosme bei Lucas, zum großen Teile durch den hervorragend gut gezeichneten Charakter des Scapin bei Collé beeinflußt ist.

Wie bereits erwähnt wurde, stand Lucas bei der Bearbeitung seines Diable ou Femme auch stark unter dem Eindruck einer anderen Komödie Calderon's, die in

Gegenstand und Aufbau auf das Engste mit der Dama duende verwandt ist, nämlich El Escondido y la Tapada. Manche gute Idee, manches Witzwort mag in ihm durch die Lektüre dieser tollen Verwechselungskomödie angeregt worden sein, ohne daß wir heute noch den Zusammenhang verfolgen können. Deutlich als fremdes Gut nachzuweisen ist nur mehr eine Szene, die jedoch unser Dichter ebenfalls ziemlich frei ausgestaltete. Bei Calderon sind Don Cesar und sein Diener Mosquito in eine fremde Wohnung eingeschlossen und Mosquito benutzt die herumliegenden Kleidungsstücke einer Dienerin, sich damit zu verkleiden und in diesem Mummenschanz unerkannt die Straße zu gewinnen. Dies gelingt ihm auch, da ihn der Herr des Hauses für eine bestimmte Dame hält und ihn sogar noch bis auf die Straße hinaus begleitet. In unserem Lustspiel befindet sich (Sz. 15) der Diener in der gleichen unangenehmen Lage, findet Frauenkleider und schlüpft schnell hinein, um unerkannt zu entwischen. Was ihm allerdings dabei widerfährt, ist Lucas' freie Erfindung und geht nicht mehr auf das spanische Original zurück.

Im Anschluß an die bisher gewonnenen Ergebnisse läßt sich nun auch mit Sicherheit angeben, was Lucas' eigener Erfindung angehört. Es ist, kurz gesagt folgendes:

1. Die Einakterform.
2. Gewisse Seiten in Cosmes Charakter und überhaupt die starke Betonung der Bedientenfigur.
3. Die vielfach angewandte Situationskomik.
4. Einige unbedeutende Einzelheiten.

Es gehört mit zu den Eigentümlichkeiten Lucas' bei der Verpflanzung spanischer Originale auf die französische Bühne, daß er, so viel es nur irgend möglich ist, die oft

langatmigen Stoffe kondensiert und gleichsam nur den Kern des Ganzen herausholt. Stücke wie l'Hameçon de Phénice, le Collier du Roi, le Tisserand de Ségovie und auch das vorliegende Diable ou Femme wären in der Länge der spanischen Originale in französischem Gewande nicht gut denkbar. Wie sehr übrigens die heitere, lebensprühende Handlung ähnlicher Komödien unter zu großer Streckung leidet, sieht man am besten an den drei Bearbeitungen der Dama duende von d'Ouville, Hauteroche und Collé.

Daß der gracioso der spanischen comedia sich bei unserem Dichter einer ganz außergewöhnlichen Gunst erfreut, hatten wir schon zu verschiedenen Malen zu erwähnen Gelegenheit. Auch in Diable ou Femme hat sich Lucas dieser Figur wieder mit besonderer Liebe angenommen, zumal er einen geradezu idealen Typus desselben schon bei Calderon und teilweise auch bei Collé vorfand. Calderon's Cosme ist frech, betrügerisch, äußerlich unsauber und feige. Collé's Scapin hat keine dieser Eigenschaften in so ausgeprägtem Maße, wie die letztere. Feige ist er, daß die notorischen Hasenfüße der Weltliteratur die reinen Helden gegen ihn sind. Lucas' Cosme aber vereinigt alle die vorgenannten Eigenschaften in einer Person und im höchstmöglichen Grade. Er ist nicht nur frech in seinen Äußerungen, sondern direkt unfolgsam, nicht nur betrügerisch, sondern stielt seinem Herrn, was ihm in die Hände fällt. An Feigheit gibt er, wie gesagt, auch seinem Vorbilde bei Collé in nichts nach. Diesen Mangel an persönlichem Mut im Charakter des Dieners hat übrigens Lukas auch noch in anderer Weise auszunutzen verstanden, ein Umstand, den sich Collé fast gänzlich entgehen ließ. Cosme's Feigheit führt nämlich (bei Lucas) zu Szenen von solch erschütternder Komik, daß

man sagen kann, mit dieser Figur steht und fällt das Stück. Der Kürze halber verweise ich hier nur auf die Szenen 7, 8, 10, 15 und 16 der angeführten Inhaltsangabe.

Dieses sind die Hauptzüge unseres Stückes, die ausschließlich Lucas' Eigentum sind. Von Kleinigkeiten, die zum Teil sehr hübsch gelungen sind, wie z. B. Szene 5, wo der Gast auf dem Stuhle eingenickt ist, während die Dame Kobold um ihn webt, glaube ich absehen zu dürfen.

Aufführung und Kritik.

Der Abend des 21. Dezember 1846 gehörte zu denen, die Lucas' Ruf als Dramatiker begründeten, und der reiche Beifall, den das Stück beim Publikum des Odeon fand, klingt lebhaft in den Äußerungen der Presse nach. Edouard Thierry hebt besonders die Figur des Dieners hervor und schreibt[1]): L'idée de la pièce est gracieuse, la fable simple et facilement conduit. L'Olive[2]) qui tient le principal rôle, a des naivetés amusantes; il fait rire avec sa poltronnerie, avec sa fourberie de valet, avec sa gourmandise et ses désirs indiscrets, d'arrondir son petit pécule; mais s'il ressemble au gracioso de la comédie espagnole, il ressemble beaucoup aussi à Scapin et à Sganarelle — — —. L'auteur a ajouté au répertoire des valets de comédie un rôle tout à fait agréable. Le succès n'avait pas été contesté. Le nom de M. Lucas avait été redemandé au milieu des applaudissements.

---

1) Der Artikel kam mir (in Form eines Zeitungsausschnittes) zu spät zu Händen, als daß ich einen bibliographischen Nachweis für ihn hätte erbringen können.

2) Der Diener scheint demnach bei der Aufführung Olive geheißen zu haben. In den Drucken hat er den Namen Cosme.

Merle[1]) resumiert seinen Artikel wie folgt: La pièce a conservé toute la couleur espagnole, la porte secrète, les escamotages, les apparitions et les disparitions fantastiques; tout cela est fort extravagant, mais fort gai à la représentation. M. Lucas peut compter un succès de plus. Etwas sonderbar nimmt sich neben diesen Urteilen der Bericht der beiden Historiographen des Odeon[2]) aus: Encore une traduction ou adaption de Calderon. Petit succès. Sehr wahrscheinlich wurden die beiden durch die geringe Zahl der ihnen vorliegenden Aufführungen verleitet, das Stück mit dieser kurzen, fast abfälligen Bemerkung abzutun. Bei Lucas selbst finde ich 20 Aufführungen verzeichnet, nicht sehr viel allerdings, aber für einen Einakter von so leichter Art, wie Diable ou Femme sicherlich ein voller Achtungserfolg.

Als Resultat unserer Vergleichung ergibt sich etwa Folgendes: Diable ou Femme ist eine starke Zusammenziehung der spanischen Vorlage mit geringer Benützung ähnlicher Komödien. Es ist, wie sein Vorbild, ein bloßes Intriguenstück geblieben, trotzdem sich verschiedene Ansätze zeigen, den Diener zu einer das Ganze beherrschenden Charakterfigur zu machen.

L'Etoile.
(La vida es sueño).

Unter den handschriftlich hinterlassenen Dramen des Dichters befindet sich auch eine Bearbeitung von Calde-

---

[1]) Quotidienne, 24. 12. 1846. Janin begnügt sich nach einigen für Lucas ziemlich schmeichelhaften Worten (un homme d'un vrai talent, qui a fait une étude du théâtre espagnol, faisait representer etc.) mit der Inhaltsangabe des Stückes (Débats 14. 12. 1846). Bei Gautier findet sich keine Besprechung desselben.

[2]) Porel und Monval a. a. O., S. 256.

ron's bekanntem und vielgelesenen „Leben ein Traum“. Sie ist eine starke Vereinfachung des Originals und war, wie die Bezeichnung „fantaisie musicale“ besagt, als Libretto einer Tondichtung gedacht. Die folgende kurze Inhaltsangabe zeigt am besten, in welchen Bahnen sich diese Vereinfachung bewegt.

Sigismund, der Sohn des Königs von Polen, lebt seit seiner Kindheit in einem festen Turme in unbewußter Gefangenschaft. Das Horoscop hatte bei seiner Geburt verkündet, er würde seinen Vater vom Throne stürzen, deshalb sollte er nie erfahren, wer er sei. Das einzige Wesen, das er zu Gesicht bekommt, ist seine Cousine Estrella; sie besucht ihn von Zeit zu Zeit und macht ihn glauben, sie sei einer von den helleuchtenden Sternen, die er des Nachts am Himmel sieht. Sie wird auch schließlich sein Rettungsstern, indem sie den König bewegt, zu Gunsten seines Sohnes auf den Thron zu verzichten, Sigismund aber überredet, seinem Vater den Mißbrauch seiner elterlichen Gewalt zu verzeihen.

Lucas hat also nicht nur die reiche Nebenhandlung, wie sie bei Calderon durch Astolf und Rosaura geführt wird, vollständig gestrichen, sondern auch das Verhältnis zwischen Sigismund und Estrella durchaus selbständig behandelt. Von Charakteren konnte natürlich bei einer so tiefgreifenden Vereinfachung nicht mehr viel übrig bleiben; gleichwohl ist Sigismund das Tierische völlig genommen, das an ihm bei Calderon vielfach zu Tage tritt.

Ob Lucas die Absicht hatte, das Stück aufführen und drucken zu lassen, und woran die Ausführung dieser Absicht möglicherweise scheiterte, diese Fragen vermögen wir heute nicht mehr zu beantworten. Ebensowenig vermag das Jahr der Abfassung genau festgestellt zu werden.

Bezüglich der ungefähren Datierung verweise ich auf das beim Duc de Ferrare hierüber Gesagte.

IV.

Ruiz de Alarcon.

Alarcon war in Frankreich zu der Zeit, als Lucas ihn auf die Bühne brachte (1844), noch fast gänzlich unbekannt. Während ihn einige Jahre später Philarète Chasles zum Gegenstand eingehender Studien machte [1]) und bereits 1865 die besten seiner Komödien in französischer Übersetzung erschienen [2]), war vor 1844 von denselben in Frankreich nichts publiziert, außer den paar Stücken, die Ochoa in sein bekanntes Sammelwerk [3]) aufgenommen hatte und einer Prosa-Übertragung des Tejedor de Segovia von Ferdinand Denis [4]). Auch die landläufigen Handbücher jener Zeit versagen über Alarcon fast gänzlich. Gassier, der sonst gewöhnlich das Gegenteil der

---

[1]) Etudes sur l'Espagne 1847, S. 81—233.

[2]) A. Royer, Théâtre d'Alarcon, traduit pour la première fois ... Paris 1865, 8⁰. vgl. hierzu Ticknor: If anybody would like to see how a Spanish comedia can be spoiled, I commend him to Royer's version of the „Ganar amigos" (Whitney, Catalogue, S. 314).

[3]) Tesoro etc., Bd. 4.

[4]) Chroniques chevaleresques ... III, 231 - 492. Vgl. ebenda II, 237, Anm. 1: „Le Théâtre complet d'Alarcon est fort rare à Paris et l'exemplaire de la Bibliothèque royale (der jetzigen Nationalbibliothek) offre de nombreuses lacunes." Das ist keineswegs zu verwundern, denn sogar in Spanien selbst war, abgesehen von Einzeldrucken, bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts von Alarcon nichts vorhanden als die beiden Erstlingsdrucke (Parte primera 1828 und Parte segunda 1634) und eine zweibändige Ausgabe von 1826/29.

Wahrheit sagt, hat Recht, wenn er schreibt[1]): Plus encore que les autres maîtres, Alarcon resta confiné dans l'obscurité la plus dense. Vous ne trouverez son nom ni chez les frères Schlegel, ni chez Sismondi, ni chez Bouterweck. C'est ... par les deux érudits français Denis et Chasles, que fut restitué au jour ... Ruiz de Alarcon[2]). Das erwähnte Werk von Ferdinand Denis war es auch, das Lucas zu einer verkürzten Neubearbeitung des spanischen Weber-Dramas anregte[3]).

Le Tisserand de Ségovie.
(El Tejesor de Segovia).

Inhalt.

Erster Aufzug: Der Marquis von Sueros Pelaes horcht erwartungsvoll an der Türe der königlichen Gemächer. Plötzlich ruft der König drinnen um Hilfe und zwei Mauren, mit Dolchen bewaffnet, fliehen über die Szene. Die Leibwache, von Beltram geführt, verfolgt sie. Der Marquis allein bleibt zurück. Er ist in tötlicher Angst über die Folgen des von ihm angestifteten Mordanschlags. Gleich darauf bringt ihm sein Sohn die Nachricht, die beiden Mörder seien entwischt, hätten jedoch

1) Théâtre esp., S. 129.

2) Ein gewisser Anlauf zu dieser „Wiederausgrabung" Alarcon's war übrigens auch schon von Puibusque (Hist. comp.) gemacht worden, der dem Verhältnis Corneille's zu dem Spanier eine kurze Besprechung widmet.

3) Cf. Théâtre esp. (1851), S. 213: C'est ce travail consciencieux, qui nous a donné l'idée de transporter ce sujet sur la scène française. Ob Lucas bei seiner Umarbeitung nur die Uebersetzung Denis' oder auch den spanischen Druck bei Ochoa (Bd. 4) benutzte, geht aus der freien Behandlung der Sprache nicht hervor.

einen Brief fallen lassen, der zum Verräter werden müsse. Beltram habe den Brief zu sich gesteckt, er selbst jedoch habe noch schnell genug den Umschlag mit der Adresse verschluckt und so unschädlich gemacht. Nun gibt es für die beiden Schurken kein Besinnen mehr. Beltram. der Mitwisser ihres Geheimnisses, muß fallen. Als nun der König eintritt und ohne Argwohn den Vorfall erzählt, weiß sich der Graf, des Marquis würdiger Sohn, so zu stellen, als wüßte er genau, wer der Anstifter des Überfalles war, und als der König in ihn dringt, nennt er, scheinbar widerstrebend, Beltram als denselben. Der Ahnungslose wird sofort verhaftet und man findet bei ihm den betreffenden Brief, der sein verräterisches Einverständnis mit dem Maurenkönig klar zu beweisen scheint. Vergeblich beteuert Beltram seine Unschuld, er wird gefangen abgeführt. Der Marquis jedoch erhält vom König den Befehl, im Hause des Schuldigen alle Papiere zu beschlagnahmen und dessen ganze Familie zu verhaften.

Theodora, des Königs Tochter, eilt auf die Kunde von dem Anschlag bestürzt herbei. Als sie jedoch hört, Beltram sei der Verräter, nimmt sie ihn auf das Wärmste in Schutz und man wird bald gewahr, daß sie dessen Sohn liebt. Neue Kunde kommt. Des Verräters Sohn ist eben siegreich aus dem Maurenkriege zurückgekehrt und hält seinen Einzug in die Stadt. Nun kommt er, um dem König zu huldigen und schildert in glänzender Rede seine Taten und Erfolge. Statt aller Antwort führt ihn der König ans Fenster, von wo aus der Ärmste ein fürchterliches Bild erschaut: sein Vater wird eben zum Schaffot geführt. Trotz seiner Unschuldsbeteuerungen wird auch er festgenommen und von dem erzürnten Herrscher dazu verurteilt, in einem unterirdischen Verließ Hungers zu sterben.

Zweiter Aufzug: Monate sind vergangen, seit die Familie der Ramirez ein so trauriges Ende genommen hat. Fernando, der verhungern sollte, ist aus dem Kerker entwichen und einfacher Webergeselle geworden. Unerkannt wartet er geduldig auf den Augenblick der Rache. Seiner Mitgesellen hat er sich durch freundliche Bescheidenheit und kleine Geschenke versichert und von seinen früheren Freunden steht ihm noch der getreue Garceran in alter Anhänglichkeit zur Seite. Auch die Liebe hat bei ihm in der armseligen Weberwerkstatt angeklopft: ein einfaches Mädchen aus dem Volke hat mit den Reizen ihres Wesens sein Herz gefangen genommen. Er ahnt nicht, daß es Theodora, die Königstochter ist, die in ärmlicher Verkleidung zu ihm kommt, in dem sie das Ebenbild ihres toten Geliebten sieht. Ihre Reize sind aber auch einem anderen nicht entgangen: Graf Julian ist auf ihrer Spur und diesesmal ist er ihr bis in die Weberwerkstatt nachgeschlichen. Theodora sieht mit Schrecken, daß ihm Fernando wie einem alten Todfeinde entgegentritt. Doch ist er ohne Waffen und der Graf zieht bereits den Degen. Eine List muß nun den Geliebten retten. In scheinbar plötzlicher Sinnesänderung wirft sie sich dem Grafen in die Arme und bittet ihn um seinen Degen, damit sie den frechen Weber züchtigen könne. Sowie sie aber die Waffe in der Hand hat, reicht sie dieselbe Fernando und entflieht mit dem Rufe: Défends-toi maintenant, o mon unique amour. Nun ist der Augenblick der Rache für Fernando gekommen. Er ruft die Weber zusammen und gibt sich zu erkennen. Der erschrockene Graf muß jetzt auf das Evangelium schwören, die von ihm geschändete Schwester Fernandos zu heiraten und diesen Schwur schriftlich bescheinigen. Garceran soll dann die Witwe des Grafen heiraten. Dieser er-

kennt nun klar, was ihm bevorsteht und macht sich zum letzten Kampfe bereit. Er ficht mit Fernando und stürzt nach wenigen Augenblicken tötlich verwundet zu Boden.

Dritter Aufzug: Die Mauren sind heimlich in großer Anzahl in die Stadt eingedrungen; Verräterhand hat ihnen nächtlicherweile die Tore geöffnet. Der König gibt schnell die nötigen Befehle und zieht mit seinen Getreuen in den Kampf. Vergeblich hat Theodora versucht, ihn zurückzuhalten, nun fleht sie inbrünstig zu Gott um Sieg für die Sache des Vaterlandes. Zu ihrer Überraschung erscheint plötzlich Graf Julian, den sie von Fernando getötet glaubt. Triumphierend erzählt er ihr, er habe sich schwer verwundet gestellt und sei von den Webern in den Armen eines Priesters zurückgelassen worden. Er sei es, der den Mauren heimlich die Tore habe öffnen lassen. Binnen einer Stunde sei er Herr von Castilien und sie, falls sie sich seinen Wünschen nicht gefügig zeige, für immer hinter Klostermauern.

Der König kommt mit den Seinen aus dem Kampfe zurück, er ist der Übermacht erlegen. Um nicht dem Feinde in die Hände zu fallen, will er mit seinen Anhängern den Feuertod sterben. Graf Julian jedoch, der sich bereits seiner Sache sicher glaubt, will ihn daran hindern. Er bekennt sich offen als Verräter und betrachtet den König als seinen Gefangenen. Noch ist es jedoch zu früh. Wie ein rettender Engel erscheint Fernando, der an der Spitze seiner getreuen Weber dem Feinde in die Flanke gefallen ist und ihn völlig besiegt hat. Unter den Gefangenen hat man auch die beiden vom Grafen einst gedungenen Mörder wieder gefunden und die Unschuld der Ramirez ist nun glänzend erwiesen. Der verräterische Graf wandert in den Kerker, sein Vater hat den Tod in der Schlacht gefunden; Fernando aber

erhält die Hand der Königstochter und damit die Anwartschaft auf den Thron.

Lucas' Umarbeitung stellt sich als eine starke Vereinfachung dar. Unverändert erhalten bleibt nur der anfängliche Konflikt, (der Mordversuch auf den König und die Anklage der Unschuldigen); von hier ab aber hält sich der Nachdichter nur mehr in den Hauptpunkten an das Original. Dieselben bestehen darin, daß Fernando unerkannt als Weber lebt und schließlich der Retter des Vaterlandes wird. Geblieben ist also, mit anderen Worten, von der Primera parte nur der erste Akt und der Schluß, von der Segunda parte nur der letzte Auftritt. Hierbei gingen allerdings eine ganze Reihe der schönsten Szenen verloren, wie z. B. der Widerstand, den die heldenmütige Donna Anna dem Grafen Julian entgegensetzt, als er in königlichem Auftrage die Papiere ihres Vaters fortschleppt, sodann die Vergiftung dieses tapferen Mädchens durch ihren Bruder[1]); ferner die grausige Szene, in welcher Fernando mit einem Toten die Kleider tauscht und diesem den Dolch in's kalte Fleisch stößt, damit es den Anschein habe, als sei er selbst ermordet worden. Zugleich jedoch unterblieb damit auch der Versuch, einige Szenen wiederzugeben, die das Stück aller Wahrscheinlichkeit nach zu Fall gebracht hätten; ich meine die Szene, in der Fernando auf dem Kirchtum belagert wird und die Belagerer mit Steinen und Balken bombardiert, sowie das damit zusammenhängende Auftreten der Donna Maria, die sich von ihrem Balkone aus in den auf dem Turme

[1]) Die Vergiftungsszene hatte Lucas ebenfalls herübergenommen, dann aber wieder fallen gelassen, „pour donner plus de rapidité à l'action" (Theâtre esp. 210); ebendort hat er sie dann nachträglich auch noch abgedruckt.

stehenden Fernando verliebt (!) und sich von ihrem Diener flugs einen unterirdischen Gang zur Kirche graben läßt (!) durch den sie dann den Geliebten mit Nahrung versorgt. Konnten so die kühnen Taten dieses starken Mädchens ohne Schaden fortbleiben, so gab immerhin ihr Verhältnis zum Hauptbelden dem Ganzen einen poetischen Reiz, den sich Lucas nicht entgehen ließ. So kommt es, daß diese Donna Maria im französischen Drama zur Königstochter Theodora wird, die dem Helden in treuer Liebe zugetan ist; hierdurch ergab sich zugleich ein wirkungsvoller Schluß, indem Fernando durch seine endliche Vereinigung mit der Geliebten zum Thronerben des Landes erhoben wird.

Die zahllosen, beständig wechselnden Schauplätze des Originals hat Lucas in zwei zusammengezogen: einen Saal im Königsschlosse und die Weberwerkstatt, in der Fernando unerkannt seinen Racheplänen lebt.

Charaktere.

Von der durchgreifenden Vereinfachung, die Lucas mit den beiden Teilen des Originals vornahm, wurden naturgemäß auch die verschiedenen Charaktere betroffen. So ist um der Einheitlichkeit der Komposition willen die Figur von Fernandos Schwester gänzlich weggeblieben.[1]) Das gleiche Schicksal hatte (mit einigen Zofen und Bedienten) der criado Bermudo, eine Figur, die sich sonst der besonderen Vorliebe unseres Dichters erfreut. Von den übrigen Personen der Handlung treten nur die folgenden drei als ausgeprägte Charaktere hervor: der Titelheld Fernando, Graf Julian und Theodora.

---

[1]) Gleichwohl wird der Umstand, daß sie von Graf Julian entehrt wurde, narrativ in die Handlung eingeflochten.

In Fernandos Charakter tritt anfänglich nur das stolze Selbstbewußtsein des Siegers in seiner glänzenden Kampfesschilderung (I, 9) zutage, das dann seinen Sturz um so grausamer erscheinen läßt. Als er aus dem Kerker glücklich entwichen ist, lebt er nur mehr der Rache für den schuldlos getöteten Vater und die entehrte Schwester. Diese Pflicht der Rache hat ihm die Kraft gegeben, mit List und Gewalt aus der Haft zu entfliehen und die Mühen und Entbehrungen des niedrigen Standes, den er gewählt, zu ertragen. Sein Edelmut zeigt sich in schöner Weise darin, daß er den schurkischen Grafen nicht meuchlings niederstößt, sondern in ehrlichem Zweikampfe mit ihm ficht. In dieser Form ist der Charakter Fernandos in allen Zügen dem spanischen Drama entnommen. Das Banditenmäßige, das er bei Alarcon in der Segunda parte bekommt, fällt naturgemäß mit der Unterdrückung jenes Teiles der Handlung weg.

In Graf Julian tritt uns ein Charakter von abschreckendster Gemeinheit und Verworfenheit entgegen. Ihm, nicht wie bei Alarcon seinem Vater, kommt zuerst der schurkische Gedanke, den ahnungslosen Beltram des Verrates anzuklagen und sogleich dringt er eifrig in den Alten:

> Auprès du roi, qui met en vous sa confiance,
> Prévenons don Beltram; accusons- le d'avance:
> Entre son fils et moi l'on vit aussi toujours
> Une rivalité . . . Finissons- en le cours.
> Je déteste ce fils, héros de la Castille.
> Lorsque de l'Aragon le roi manda sa fille,
> Je me suis le premier offert à ses regards;
> Mais elle, elle appelait Fernand de toutes parts.
> Théodora, l'infante, exaltée et bizarre,
> Moins fière de son rang que de sa beauté rare,
> A peine en cette cour, se faisait raconter
> Les exploits de Fernand au lieu de m'écouter.

La gloire qu'il acquiert, voilà ce qui la touche.
Son nom incessamment s'échappe de sa bouche,
Et, lorsqu'elle en remplit les oreilles du roi,
L'éloge de Fernand est un blâme pour moi.
Brisons ces Ramirez dont l'insolence extrême,
Comme si donne Anna portait un diadème,
M'a refusé sa main.

Gelingt die List, so winkt ihm zugleich in Anna Ramirez eine neue Beute für seine niedrigen Leidenschaften, die er den Vorwürfen seines Vaters gegenüber auch noch mit frecher Stirne verteidigt:

Des goûts bien différents nous mènent l'un et l'autre:
La volupté n'a pas de plus ardent apôtre
Que moi, je vous l'avoue, et jamais les mortels
N'ont d'un culte plus vif adoré ses autels! . . .
Vous prétendez au roi dérober sa couronne,
J'aime mieux sur un front, où la pudeur rayonne,
Dérober un baiser; j'aime mieux, s'il le faut,
Prendre au lieu d'une ville une beauté d'assaut.
Un courroux virginal par dessus toutes choses
Me plaît: au teint d'albâtre il ajoute des roses.
De l'indignation les éclairs furieux
Donnent plus de brillant, d'ardeur à de beaux yeux;
Aux soupirs des mourants, à leur cris, à leurs larmes
Je préfère les pleurs et les tendres alarmes
D'une femme timide, et le myrte au laurier,
Et le choc d'une coupe au clairon du guerrier.

Er treibt auch seinen Verrat am Vaterlande bis zum Äußersten und öffnet schließlich dem Maurenheer heimlich die Tore der Stadt. Während der König mit seinen Getreuen vergeblich gegen die Übermacht kämpft, sucht er im Palaste mit den furchtbarsten Drohungen dessen Tochter Theodora zu zwingen, ihm willfährig zu sein.

Die Art, wie sich die verschiedenen Seiten dieses schurkischen Charakters offenbaren, ist Lucas' eigene Er-

findung. Bei Alarcon hat Graf Julian dieselben schlimmen Eigenschaften, nur treten sie dort bei weitem nicht so ausgeprägt hervor. In wohltuendem Gegensatze zu dieser Verbrechernatur steht die edle Theodora, die Tochter des Königs. Ihr Charakter hat mit der Donna Maria des Originals, deren Stelle sie bei Lucas einnimmt, nichts gemeinsam, als die aufopferungsfähige Liebe, die auch das Leben der Bettlerin nicht scheut, um dem Geliebten folgen zu können. Während jedoch die Maria des spanischen Dramas sich mit unmotivierter Schnelligkeit und unter eigenartigen Verhältnissen verliebt, trägt Theodora seit langem eine stille Liebe zu Fernando im Herzen, dessen Vorzüge sie im Laufe der Jahre kennen und schätzen gelernt hat. Unbewußt verrät sie diese Liebe, als sie Fernando und dessen Vater auf das Wärmste vor den gegen sie erhobenen Anschuldigungen in Schutz nimmt (I, 8). Wie ungeschlacht erscheinen uns die starken Gefühle der Maria bei Alarcon gegen das zarte Keimen dieser edlen Liebe Theodoras! Als ihr in dem verkleideten Fernando das Ebenbild des nach ihrer Meinung toten Geliebten entgegentritt, da überträgt sie in echt weiblicher Leidenschaft alle ihre Liebe auf ihn und rettet ihn mit größter Schlauheit und Entschlossenheit aus den Händen des schurkischen Grafen.[1])

Man erinnert sich bei dieser lieblichen Mädchengestalt unwillkürlich an die Figuren der Mencia und Parisina[2]), die unser Dichter in ähnlicher Weise mit manch schönem Zuge edelster Weiblichkeit ausgestattet hat, der dem Originale fremd war.

---

[1]) Vgl. Inhaltsangabe S. 117.

[2]) Erstere im Médecin de son honneur, letztere im Duc de Ferrare.

Aufführung.

Der Tisserand de Ségovie ist das einzige Drama unseres Dichters, dem sich die Pforten des Théâtre-Français öffneten. Es ist aber auch dasjenige von allen seinen Stücken, das den größten Erfolg und die höchste Zahl von Aufführungen aufzuweisen hat. In Paris wurde es genau 52 mal gegeben[1]) und hierzu kommen nach den eigenen Aufzeichnungen Lucas' ungefähr ebenso viele Aufführungen in verschiedenen größeren Provinzstädten. Die Tageskritik erging sich in einmütigem Lobe über die dramatische Wirksamkeit des Stoffes (die Gazette des Théâtres berichtet sogar von einem effet prodigieux, den manche Szenen auf die Zuschauer ausübten), die Art jedoch, wie Lucas die Handlung des Originals umgeformt hatte, begegnete den verschiedensten Auffassungen. Während der Entr'acte eben darin das Hauptverdienst Lucas' sieht, daß er nur die Umrisse der spanischen Handlung herübernahm, findet der Kritiker der Revue indépendante, daß gerade dadurch die couleur primitive und der cachet d'originalité des spanischen Dramas völlig verloren gingen. Gautier hält die Mitte zwischen beiden Extremen und meint mit Hinblick auf die Gewohnheit des Theaterpublikums, alles, was es nicht jeté dans le moule habituel finde, zu verdammen: on ne saurait blâmer M. Lucas de n'avoir guère pris dans Alarcon que l'esquisse et comme le prétexte de sa pièce[2]). Lucas kannte in der Tat, dank seiner langjährigen Tätigkeit als Kritiker, das

---

[1]) Nach der Tabelle in Soubies, La Comédie Française à l'epoque romantique.

[2]) Janin im Feuilleton der „Débats" 11. 11. 1844 und der Anonymus des Coureur des Spectacles 6. 11. 1844 bieten nicht mehr als Inhaltsskizzen des Dramas und können deshalb hier übergangen werden.

Publikum der hauptstädtischen Theater viel zu gut, als daß er nicht gewußt hätte, wie weit er gehen durfte. Sein Prinzip, das er im Hameçon de Phénice und in Diable ou Femme am strengsten befolgt hatte, ist auch hier getreulich durchgeführt: in Äußerlichkeiten ist die Lokalfarbe so gut es ging, gewahrt, die Handlung jedoch durch Weglassung alles Episodischen und nicht unbedingt Nötigen zu straffer Einheitlichkeit der Komposition vereinfacht und zusammengezogen.

V.

Rojas Zorilla.

Le Collier du Roi.
(Garcia del Castagnar).

Wenn sich schon bei Alarcon konstatieren ließ, daß die Aufnahme seiner Dramen in Frankreich unendlich langsam vor sich ging, so gilt dasselbe von Rojas Zorilla noch in viel höherem Maße. Bei ihm kommt nämlich das eine gewichtige Moment in Wegfall, daß ihm einer der größten französischen Dramatiker sein bestes Lustspiel zu verdanken hatte, ein Moment, das bei jenem immer wieder zum Ausgangspunkte jeglicher Studien über ihn gemacht wurde. Eines aber hat Zorilla jedenfalls vor Alarcon und vielen anderen spanischen Dichtern voraus: er ist einer der ersten, von denen ein Drama in der Originalsprache auf die französische Bühne gelangte.[1])

---

[1]) Im Jahre 1847 ging der Garcia del Castañar von einer spanischen Truppe gespielt über die Bühne der Salle Ventadour; vgl. Porel & Monval a a. O. S. 281.

Diesem Umstande dürfte auch die Anregung unseres Dichters zu der vorliegenden Neubearbeitung zuzuschreiben sein. Das Original lag ihm in dem von Ochoa veranstalteten Drucke vor.[1])

Inhalt.

Die ersten Abendschatten fallen in eine einfache Bauernstube, in der ein Knecht und eine Magd in ihrer Weise plaudern, während sie sich einen Imbiß zurecht machen. Braz, der Knecht, der viel in alten Büchern liest und gern den Vielwisser spielt, hat längst den Verdacht gefaßt, sein Brotherr, der Bauer Garcia müsse ein verkappter Graf oder dergleichen sein. Teresa, als verständiges nüchternes Mädchen, sucht ihm solche Torheiten auszureden. Der Eintritt Garcias und seiner Gattin hindert die beiden an der Fortsetzung ihrer Unterhaltung und sie gehen nach verschiedenen Seiten ab. Das Ehepaar kommt offenbar vom Felde nach Hause und genießt nun so recht die Zufriedenheit und das stille Glück, das beiden das ruhige Landleben und ihre gegenseitige Liebe gewährt. Die gewählten Worte freilich, die sie gebrauchen, bestätigen nur den Verdacht des Knechtes. Letzterer tritt eben ein und meldet, daß zwei vornehme Herren, die sich auf der Jagd verirrt hätten, Einlaß verlangten. Es ist der König und Don Mendo, die verkleidet und unerkannt um Obdach bitten. Garcia heißt sie willkommen und geht, für alles Nötige sorgen zu lassen.

Die Fremdlinge sind allein. Der König findet Gefallen an dem schlichten Wesen Garcias und an seinem einfachen Leben. Don Mendos eifersüchtiger Ehrgeiz regt sich sofort und er erinnert den Monarchen daran,

---

[1]) Tesoro del Teatro esp. Bd. IV.

daß seine Verdienste immer noch unbelohnt seien. Um ihn zum Schweigen zu bringen, gibt ihm der König als Zeichen seines Vertrauens das Ordensband, das er trägt.

Garcia kommt und bittet die beiden zu Tische; eben als er ihnen folgen will, übergibt ihm Braz einen Brief; er ist vom Grafen Orgaz und enthält die Nachricht, der König sei heimlich aufgebrochen, um ihn, Garcia, in seiner Abgeschiedenheit aufzusuchen und kennen zu lernen. Er sei an einem Ordensbande kenntlich. Garcias Mund entschlüpfen dabei dunkle Worte von Vergeltung und Rache für den schuldlos gemordeten Vater und von der günstigen Gelegenheit, die der Himmel sende. Damit entfernt er sich. Nun gehört das Feld wieder ausschließlich den beiden Dienern, die schon begierig sind, sich auszutuscheln. Braz vermeint bereits entdeckt zu haben, daß einer der beiden Fremden Blanche, der Gattin Garcias, nachstelle, womit er aber bei Teresa keinen Glauben findet. Die nächste Szene jedoch gibt ihm schon Recht. Blanche tritt ein, und kaum haben sich die Diener entfernt, als ihr auch schon Don Mendo auf dem Fuße folgt. Er überhäuft sie mit Schmeicheleien und Liebesbeteuerungen, die sie jedoch ruhig und kühl zurückweist. Das Eintreten Garcias und des Königs verhindert jegliche weitere Annäherung. Der König, von Garcia für einen Höfling gehalten, versucht diesen vergeblich zu bewegen, an den Hof nach Toledo zu kommen, wo er vom Herrscher mit Freuden aufgenommen würde. Garcia macht kein Hehl daraus, daß er das stille Landleben dem gefährlichen Aufenthalte am königlichen Hofe vorziehe. Der König zieht sich hierauf mit Don Mendo zurück, um sich zur Ruhe zu begeben. Garcia trägt ihnen das Licht voran. Nun erfährt Blanche von den beiden Dienern, daß der eine der Fremden vergeblich mit Geld

und Kostbarkeiten erst Braz, dann Teresa zu bewegen versucht habe, ihm eine Stunde des Alleinseins mit der Herrin zu ermöglichen. Diese zieht sich, von plötzlicher Angst befallen, in ihr Zimmer zurück, um dort wachend den Gatten zu erwarten. Unterdessen hat Garcia die goldgefüllte Börse gefunden, welche der treue Braz dem Verführer vor die Füße geworfen hat und er sieht im Geiste schon die Ehre seines Hauses in den Schmutz getreten. Plötzlich öffnet sich von außen das Fenster und eine vermummte Gestalt steigt herein. Garcia droht dem Eindringling mit seiner Büchse, falls er sich nicht zu erkennen gäbe. Jener öffnet seinen Mantel, es ist Don Mendo, den aber Garcia für den König hält. Halb bittend, halb drohend überredet er ihn endlich, die Ehre seines Hauses unberührt zu lassen und zwingt ihn, um die Diener nicht zu wecken, das Zimmer wieder durch das Fenster zu verlassen. Dann ruft er seine Gattin und sagt ihr, wer um ihre Gunst buhlt und ihre Ehre zu beflecken droht. Blanche jedoch ist bereit, sich lieber auf der Stelle von Garcia töten zu lassen, als die Ehre ihres Namens noch ein einzigesmal gefährdet zu wissen. Inzwischen hat man von Toledo aus nach dem Könige geschickt, seine Anwesenheit im Felde ist unerläßlich, die Mauren haben bereits Algeciras genommen. Nun ist es für Don Mendo höchste Zeit, seine falsche Königswürde abzulegen. Wie nun aber Garcia erfährt, wer er sei, da will er ihn im ersten Zorne ohne weiteres niederstoßen; dann läßt er sich, vor dem Morde zurückschreckend, in einen Zweikampf mit ihm ein, der jedoch nicht mehr zum Austrage kommt. Der König tritt dazwischen und verbannt Don Mendo für immer vom Hofe, als er hört, wie unwürdig er sich benommen. Garcia aber gibt sich als der letzte Sproß eines alten Ritter-

geschlechtes zu erkennen und zieht im Gefolge des Königs in den Krieg.

Das vorliegende Stück unseres Dichters gehört zu den wenigen, bei deren Umarbeitung er sich auf bloße Streichungen beschränkte. Es ist, als ob plötzlich eine gewisse Müdigkeit über ihn gekommen wäre, etwas wie eine Unlust am dramatischen Schaffen im allgemeinen und an der Beschäftigung mit seinen Spaniern im besonderen. Nicht anders können wir es erklären, wenn z. B. die ganze Exposition des Originals (die Leistung freiwilliger Kriegsbeiträge durch die Großen des Reiches, wobei dem Könige das Anerbieten des Garcia besonders auffällt, so daß er diesen kennen zu lernen wünscht) vollständig in Wegfall kommt, so daß im französischen Drama die Ankunft des Königs völlig unmotiviert ist[1]). Infolge der hier durchgeführten Einheit des Ortes wird ein großer Teil des zweiten Aufzuges des Originals ebenfalls unterdrückt. Dort ist nämlich Don Mendo bereits wieder an den Hof zurückgekehrt, kann sich jedoch Garcias Gattin nicht aus dem Sinn schlagen und kehrt, nachdem er von einem Diener das Nötige über Garcias tägliche Gewohnheiten erfahren hat, eines Nachts zu ihr zurück. Im Walde trifft er unerkannt mit Garcia zusammen und freut sich nun, diesen in sicherer Abwesenheit zu wissen. Unvermutet kehrt derselbe jedoch früher als sonst nach Hause zurück und betrifft Don Mendo eben, als er in das Zimmer eindringt. Hier setzt auch die Bearbeitung Lucas' wieder ein, um dem Original für den Rest des 2. Aufzuges (die Begegnung der beiden und deren eigenartigen Verlauf) zu folgen.

---

[1]) Der Vorwand, er habe sich auf der Jagd verirrt, ist nur für Garcia berechnet.

Am stärksten wird von den Streichungen der 3. Aufzug des spanischen Originals betroffen. Die Flucht Blancas vor dem Dolche des Gatten zum Grafen Orgaz und an den Hof, ihr zufälliges Zusammentreffen mit Don Mendo und die schnelle Rache Garcias an demselben, sobald er weiß, daß der König ein ganz anderer ist — das alles ist bei unserem Dichter fortgeblieben.

Beibehalten ist aus diesem (3.) Aufzuge nur der Entschluß Garcias, die Gattin dem beleidigten Ehrgefühle zum Opfer zu bringen, ein Entschluß, dem übrigens bei Lucas auch Blanche selbst freudig beistimmt. An die Stelle der Ermordung Mendos durch Garcia tritt hier ein unvollendeter Zweikampf und die Verbannung Don Mendos durch den König.

Es steht außer allem Zweifel, daß Lucas bei der Bearbeitung dieses Dramas das Prinzip der Vereinheitlichung zu weit getrieben hat. Denn nicht nur ist dadurch die Handlung zu einer Einfachheit herabgedrückt worden, die beinahe an Ärmlichkeit grenzt, sondern es gingen auch eine Reihe der schönsten und wirkungsvollsten Szenen des Originals verloren. So wird jeder, der die beiden Dramen liest, bedauern, daß die Waldszene des 2. Aktes und die Erkennungsszene des 3. bei Lucas spurlos verschwunden sind. Die natürliche Folge dieser starken Vereinfachung war, daß auch die Charaktere des Stückes in ihrer neuen Form stark beeinträchtigt wurden.

Charaktere.

Der Titelheld Garcia und seine Gattin Blanche sind die einzigen Figuren des Lucas'schen Dramas, an denen irgendwie ausgeprägte Charaktereigenschaften hervortreten. Am besten ist es dem Dichter gelungen, die gegenseitige Liebe des Ehepaares und das stille Glück, das sie in

ihrer Zusammengehörigkeit finden, zu schildern, wie das folgende Zwiegespräch zeigt:

Garcia, à Blanche.

Au voyageur lassé le repos sous l'ombrage,
Blanche, à mes gras troupeaux l'abondant pâturage
A mes prés desséchés les clairs ruisseaux épars
Sont moins doux qu'à mes yeux tes amoureux regards.

Blanche.

Et ta présence, à moi, don Garcia, m'est chère,
Comme au convalescent une tiède lumière,
Comme au pauvre exilé la patrie; à la fleur
Du rayon matinal la céleste chaleur!

Don Garcia, s'asseyant près d'elle à droite.

Heureux qui, retiré dans un modeste asile,
En cultivant ses champs, loin du bruit de la ville,
Vit, près d'une compagne aussi belle que toi!
Son bonheur est plus grand que le bonheur du roi.

Blanche.

Heureuse celle à qui pour époux et pour maître,
Dieu se plût à donner sous un abri champêtre,
Un homme au coeur loyal, à l'esprit vaste et fort,
Il ne lui reste rien à demander au sort!

Bei Garcia geht diese stille Zufriedenheit mit seinem Lose sogar soweit, daß er auf alle Ehren und Ämter, die ihm der König anbietet, freiwillig verzichtet.

Blanche ist das Muster einer edlen, bescheidenen Frau und treuen Gattin. Die Werbungen des vermeintlichen Königs weist sie ehrerbietig und sittsam zurück, wie eine Schmeichelei, deren sie nicht würdig wäre; als sich jedoch seine Zudringlichkeit steigert, bedeutet sie ihm mit dem ganzen Stolz einer gekränkten Frau, daß ihre Ehre unantastbar sei wie die Sterne des Himmels:

Il est deux choses saintes
Qui d'aucun souffle humain ne craignent les atteintes.
Seigneur, je vous le dis, pour finir ces débats:
L'étoile dans les cieux, mon honneur ici bas!

Garcia ist, wo es sich um die Ehre seines Hauses handelt, nicht mehr der unerbittliche Rächer, wie bei Zorilla. Als er sehen muß, daß der König seiner Gattin nachstellt, kommt ihm wohl der Gedanke, daß es das beste für sie sei, zu sterben; er bedarf jedoch zu diesem Entschlusse der Aufmunterung seiner tapferen Gefährtin, und auch dann ist seine Liebe zu ihr noch stärker als das Gefühl der bedrohten Ehre.

Aufführung.

Das Drama wurde am Odeon mit großem Erfolge aufgeführt. Die Gazette des Théâtres begrüßte es mit den Worten: „La mauvaise veine de l'Odéon est finie: M. Hipp. Lucas l'a rompue. Un grand succès a accueilli le collier du roi". Leider wurde es ein Opfer der Februar-Revolution von 1848, die mit größter Heftigkeit zum Ausbruche kam, als das Stück kaum 10 Aufführungen erlebt hatte. Léo Lucas teilt mir die interessante Tatsache mit, daß La-Rochelle, einer der bei diesem Stücke mitwirkenden Schauspieler, später oft und mit Vorliebe erzählt habe, wie der Kanonendonner und der Knall der Flintenschüsse die letzten Aufführungen des Collier du Roi beinahe unmöglich gemacht habe. Hiermit stünde allerdings in teilweisem Widerspruche, was wir bei Porel und Monval (S. 281) hierüber lesen; dort heißt es einfach: „Relâches les 24, 25 et 26, à cause de la Révolution. Rien à signaler d'intéressant à ce sujet à l'Odéon." Die oben erwähnte Tatsache ist vielleicht den beiden Historiographen des Odeon unbekannt geblieben. Auf jeden Fall dürfen wir annehmen, daß die geringe Zahl von 11 Aufführungen, die das Drama erlebte, zum überwiegend größten Teil auf die politischen Wirren zurück-

zuführen ist, die wie immer und überall das Interesse für das Theater gelähmt haben mochten.

VI.

Die Romancero-Dichtung.

Rachel, ou la Belle Juive.

Es ist ein schöner Beweis für die Vielseitigkeit der literarischen Interessen unseres Dichters, daß sich seine Belesenheit in der spanischen Literatur neben dem Drama auch auf die Romanzen-Poesie erstreckt. Die Anteilnahme weiterer Kreise an dieser Seite spanischer Dichtkunst war allerdings gerade um jene Zeit durch zwei verdienstvolle Publikationen von Ochoa und Damas-Hinard[1]) angeregt worden. Bei dem letzteren fand auch Lucas die rührende Romanze „Von der Liebe Alfonsos VIII. zu der schönen Jüdin", die ihn zu einer Dramatisierung des Stoffes anregte[2]). Sie lautet in Original und Übertragung folgendermaßen:

Muerto era ese buen rey		Mort était ce bon roi.
Don Sancho el Descado:		Don Sancho le désiré;
Gran llanto se hizo en Castilla,		Grand deuil se fit en Castille,
Que era de todos amado.		Car il était aimé de tous.
Su hijo, el Octavo Alfonso	5	Son fils Alphonso le huitième,
Sus reinos habia heredado,		De ses royaumes avait hérité,
Ese que vencio en las Navas		Celui qui vainquit aux las Navas

[1]) Ochoa: Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles. Paris 1838, 8⁰. Damas-Hinard: Romancero général ou recueil des chants populaires de l'Espagne. Traduction complète. Paris 1844. 2 vols.

[2]) Vgl. Lucas, Théâtre esp., S. 351 ff.

De Tolosa al rey pagano,
Ese Miramolin
De Marrueccos tan nombrado.
Aunque el Rey es muy pequeño,
Los grandes de su reinado
Alla en Inglaterra
Al Rey lo tienen casado
Con la hija de Don Enrique
Que d'ella es rey coronado,
Burgos se hacen las bodas;
Muchas gentes se han juntado;
Muy ricas fueron y honradas,
Por ser tal el desposado.
El Rey con la su mujer,
A Toledo habia llegado;
Mas como amor es tan ciego
Al Rey habia engañado.
Pagose de una judia;
D'ella estaba enamorado.
Fermosa habia por nombre,
Cuadrale el nombre llamado.
Olvidó el Rey a la Reina,
Con aquella se ha encerrado.
Siete años estaban juntos
Que no se habian apartado,
Y tanto la amaba el Rey
Que a su reino habia olvidado.
De si mismo no se acuerda:
Los suyos han acordado
De poner recabdo en ello,
En fecho tan feo y malo.
Acuerdan de la matar
Por ver su señor cobrado,
Porque lo tienen perdido
Y les sera bien contado.
Fueron donde estaba el Rey
Con la judia en su cabo:
Los unos hablan con el,
Los otros habian entrado
Donde estaba la judia

De Tolosa, le roi païen,
Ce Miramolin du Maroc si estimé.
10 Quoique le roi soit très-jeune,
Les grands de son Etat
Là-bas en Angleterre,
L'ont lié par mariage
Avec la fille de don Enrique,
15 Roi couronné de cette contrée.
A Burgos ont lieu les noces
Beaucoup de gens y viennent,
Très splendides elles sont
Et très-honorables,
20 Pour être dignes du marié.
Le roi avec sa femme
A Tolédo se rendit.
Mais comme l'amour est aveugle
L'amour égara le roi.
25 Il s'éprit d'une juive;
Il en fut très- enamouré.
Fermosa était son nom,
Nom conforme à sa personne.
Le roi oublia la reine,
30 Il s'enferma avec sa maîtresse,
Ils demeurèrent sept ans unis,
Sans se séparer jamais,
Le roi l'aimait a tel point,
Qu'il oubliait son royaume,
35 Il s'oubliait lui-même.
Les siens tombent d'accord
De lui rendre la mémoire
Par une action mauvaise et coupable
Ils se proposent de la tuer,
40 Pour reconquérir leur maître.
Car ils le tiennent pour perdu,
Et ils espèrent y gagner.
Ils allèrent où etait le roi
Enfermé avec sa Juive.
45 Les uns lui parlent à lui,
Les autres sont entrés
Dans l'endroit où était la Juive,

Sobre un muy rico estrado.		Assise sur une riche estrade.
Mataronla luego alli,		Ils la tuèrent là aussitôt [d'elle.
Y a los que han con ella hablado.	50	Avec ceux qui se trouvaient près
El Rey que supo su muerte,		Le roi, dès qu'il sut sa mort,
Trieste estaba y my cuitado:		Devint triste et plein de soucis.
No sabia que se hiciese,		Il ne savait que faire;
Que el amor demasiado		Cet amour démesuré
Que renia a la judia,	55	Qu'il avait pour la Juive
Le ha del seso enajenado.		Lui ôtait l'empire de lui-même.
Sus vasallos le consuelan;		Ses vassaux pour le consoler
A Illescas le habian llevado.		L'emmènent à Illescas.
Estando el Rey una noche		Le roi étant une nuit
En la su cama acostado	60	Couché dans sa chambre,
Cuidando en la judia,		Pensant à la Juive,
Un angel le habia hablado.		Un ange vint lui parler:
Aun cuidas, le dijo, Alfonso,		Tu songes encore, dit-il, Alphonse
En el tu grave pecado!		Au péché que tu as commis;
Dios de ti gran deservicio	65	Dieu a pris une grande colère
De tu maldad ha tomado:		Contre ta méchanceté.
No fincara de ti hijo;		Il ne te restera pas de fils.
Mas hija te habra heredado.		Une fille héritera de toi.
Procura de a Dios servir		Tâche de servir Dieu
Porque te haya perdonado.	70	Afin d'être pardonné.
Angel, respondió el Rey,		Ange, répondit le roi,
Ante Dios se mi abogado:		Auprès de Dieu soyez mon avocat,
Ya yo conozco mi culpa		Je reconnais ma faute,
Y conozco haber errado.		Je reconnais avoir péché.

Die Dramatisierung dieser, in ihrer einfachen Schönheit unübertrefflichen Erzählung durch unseren Dichter, gibt derselben folgende Gestalt.

Inhalt.

1. Aufzug: Der Jude Ruben hat auf die raffinierteste Weise den König Alfons VIII. — das Stück spielt in Toledo im 13. Jahrhundert — zu umgarnen gewußt. Er hat ihm zuerst das Miniaturbild seiner wunderschönen Tochter Rachel in die Hände gespielt und dann, als der

König von Liebe zu ihr entflammt, sie zu sehen wünscht, gaukelt er ihm in seinem Laboratorium unter allerlei Zauberspuk die wirkliche Rachel als eine Vision vor. Das Mädchen soll ihm als Werkzeug dienen, für seine Stammesgenossen, welche unter der Last unerschwinglicher Steuern seufzen und, ohne den Schutz des Gesetzes zu genießen, der Willkür der Spanier ausgeliefert sind, Anerkennung ihrer Rechte und volle Freiheit zu erzwingen. Ein Zufall bringt ihn seinem Ziele schneller, als er gedacht, nahe. Der König erscheint unverhofft eines Tages in der Behausung des Juden und sieht dort das Idol seiner Träume in strahlender Schönheit lebend vor sich. Überwältigt von Liebe verzeiht er beiden den kleinen Betrug und sinkt Rachel anbetend zu Füßen. Der Jude hat gesiegt.

2. Aufzug: Rachel wohnt nun im königlichen Palaste und ihr Gebieter umgibt sie mit allem Luxus, der ihm zu Gebote steht. Sie will jedoch erst dann ganz die Seine werden, wenn er sie zur legitimen Gattin und Königin gemacht hat. Inzwischen haben die Großen des Reiches eine Verschwörung gegen das Leben der verhaßten Jüdin angezettelt und die Kunde davon ist bereits bis zu den Ohren des Königs gedrungen. Einer seiner Räte, der selbst zu den Verschwörern gehört, will ihn in Güte dazu überreden, den Großen zu willfahren und die Jüdin fallen zu lassen. Statt jeder Antwort jedoch setzt ihr der König im Audienzsaal vor aller Augen die Krone aufs Haupt.

3. Aufzug: Die Verschworenen gehen an die Ausführung ihres Vorhabens. Der Plan, Rachel an der Seite des Königs niederzustoßen, ist mißlungen, da der zum Mörder Bestimmte im letzten Augenblicke durch das Vertrauen, das ihm der König bezeugt, entwaffnet wird und beschämt den Dolch sinken läßt. Nun wird die Jüdin auf einem Jagdzuge im dichten Walde unauffällig von

den Verschwörern umzingelt und vom König getrennt, dann in ein entlegenes Jagdhaus gebracht, wo sie der Tod erwartet. Doch Rettung naht ihr von zwei Seiten. Ihr Vater Ruben hat den Mordplan entdeckt und mit einer Schar seiner Volksgenossen die Verschwörer umzingelt. Im entscheidenden Augenblicke kommt auch der König und nur die Fürbitte der guten Rachel bewahrt die Verräter vor dem sicheren Tode.

* * *

In der ersten Ausgabe[1]) des Dramas folgen auf den Titel die Verse 33, 34 und 35 des hier zitierten spanischen Textes und dazu in einer Anmerkung die Angabe: L'auteur ne s'est inspiré que des trois vers du Romancero qu'il cite en épigraphe. Damit scheint es auch seine Richtigkeit zu haben, wenn schon auch die Art, wie im Drama die Verschwörung gegen Rachel ausgeführt wird, stark an die Verse 43—50 des spanischen Originals erinnert. Hier wie dort wird nämlich der König während des Mordanschlags auf die Jüdin unauffällig von ihr getrennt gehalten. Ebenso war die Tatsache der Verschwörung gegen die Geliebte des Königs und damit verschiedene Figuren von Verschwörern im Original schon in nuce vorhanden. Auf bloßer Umänderung beruht ferner der Schluß des Dramas, (Rachel wird gerettet, während Fermosa den Tod findet), sowie die vollständige Weglassung der Gemahlin des Königs.

Von diesen geringfügigen Anlehnungen abgesehen, wäre das Drama so gut wie eine Originaldichtung, hätte nicht Lucas die nicht besonders glückliche Idee gehabt, eine Szene aus Moreto herüberzunehmen, um die an sich

---

[1]) Das Stück ist zweimal gedruckt; vergl. im bibliographischen Anhang die Nummern 16 u. 16a.

etwas spärliche Handlung zu bereichern. Es ist die kleine Episode von einem Hauptmann und einem Steuereinnehmer, die beide, der erste um Versorgung, der andere um eine einträglichere Stelle bitten. Der König weist den Steuereinnehmer ab und gibt die bessere Stelle dem verdienten Soldaten[1]). Bei Lucas müssen beide ihre Stellung vertauschen und einer des anderen Beruf ausüben. Mit der Haupthandlung wird diese Episode insofern verknüpft, als die beiden mit Ruben für die Jüdin Partei nehmen und zu den Tapferen gehören, welche die Verschwörer umzingeln.

Charaktere.

Während die männlichen Figuren des Dramas, mit Ausnahme des Königs, sämtliche etwas Episodisches an sich tragen, ist die Gestalt der Titelheldin mit einigen ausgeprägten und die Handlung entscheidend beeinflussenden Zügen ausgestattet.

So bescheiden sie ist, so fühlt sich Rachel dennoch als bloße Geliebte des Herrschers entwürdigt und will nur als Königin an seiner Seite leben:

> Sire, je suis confuse, et j'ose à peine croire
> Que vous ayez sur moi reposé votre gloire.
> Ne vous étonnez pas si j'ai peur de l'oubli
> Quand de tant de beautés le palais est rempli.
> Je ne ressemble pas à ces femmes frivoles,
> D'un culte passager, inconstantes idoles,
> Grâce à quelque faveur, trop sonvent on l'a vu,
> Se consolant bientôt d'un abandon prévu.
> Non: le coeur d'une Juive est fait d'une autre sorte:
> Si vous m'abandonnez, vous me laisseriez morte.
> Au rang de souveraine, ô roi! je dois monter,
> Vous le jurez? . . .

---

1) Moreto: El valiente Justiciero II, 2.

Einmal im Besitze der Krone, würde es ihr einziges Streben sein, sich die Liebe und Dankbarkeit ihrer Untertanen zu gewinnen und ihnen zu zeigen, wie ungerecht ihr Vorurteil gegen die Juden sei:

> Ah! puissé-je enfin du haut du trône
> Montrer à vos chrétiens qu'une Juive pardonne,
> Faire du sceptre d'or, par le prince porté,
> Un généreux appui pour toute adversité;
> Vous indiquer du doigt la blessure qui saigne,
> De bénédictions entourer votre règne;
> Vous entendre appeler monarque juste et bon,
> Entendre aussi mêler mon à nom votre nom;
> Entretenir enfin dans votre âme royale
> La pitié, doux porfum, qu'aucun encens n'égale.
> On nous pardonnera peut-être notre amour
> En voyant les bienfaits descendre de la cour.

Von ihrer Anhänglichkeit an den Glauben ihrer Väter kann sie nichts, selbst der Tod nicht abbringen und als ihr die Verschwörer im entscheidenden Augenblicke das Leben versprechen, wenn sie Christin würde, antwortet sie ihnen mit stolzer Gebärde:

> Je suis juive: le Dieu qui créa la lumière,
> Est le Dieu vers lequel se tourne ma paupière.
> Ma foi, sans nul partage, appartient à celui
> Qui forma l'univers comme il est aujourd'hui,
> Traçant leur route aux flots; des cieux couverts de voiles
> Déroulant les tapis tout parsemés d'étoiles.
> Consultant la sagesse, en ce jour solennel,
> Où le chaos vaincu prit un ordre éternel,
> J'adore Jehova devant qui tout s'incline;
> Qui, comme le bélier, fait bondir la colline,
> Lorsqu'au bruit du tonnerre, elle le sent venir;
> Dont le mont Sinai garde le souvenir.
> Je suis juive.

Von der schönsten Seite aber zeigt sich ihr bis auf

den Grund edler Charakter, wenn sie den König, der das Schicksal der Verschwörer in ihre Hand legt, auf den Knien um Gnade für sie bittet.

Im Charakter des Königs tritt besonders die eine Eigenschaft hervor, die in den vom Dichter als Quelle zitierten Versen zum Ausdruck kommt, die alle Rücksichten beiseite lassende Liebe zur schönen Jüdin. Diese Liebe ist so stark, daß sie ihn seine Vorurteile gegen die verachtete Rasse, der sie angehört, vergessen läßt und ihn in die Hütte des Magiers treibt, nur um ihr Bild von Ferne zu sehen. Als er dann durch Zufall hinter die List des Alten kommt, und dem Ziel seiner Wünsche gegenübertritt, da vergißt er mit einem Schlage allen Groll und, statt den Juden für den Betrug zu strafen, sinkt er von Leidenschaft überwältigt, Rachel zu Füssen:

> D'une fraude semblable
> Je pourrais m'offenser et punir le coupable;
> Je pourrais, jusqu'à terre, à mes pieds le courber;
> Mais aux tiens, moi, le roi, je prefère tomber.

Das Übermaß seiner Liebe ist es auch, das in ihm alle Bedenken niederschlägt, die sich gegen die Krönung der Jüdin zur Königin erheben. Die Besorgnis, er möchte Rachel, wenn er ihren Wunsch nicht erfüllte, verlieren, überwiegt bei ihm alle Furcht vor dem Mordstahl aufständiger Barone und unzufriedener Verschwörer.

Aufführung.

Die Ausstattung des Stückes war nach dem Berichte bei Porel und Monval[1]), wie so häufig am Odeon, äußerst ärmlich und abgetragen. Dementsprechend ging auch der Erfolg nicht über ein Mittelmaß hinaus und Lucas hatte

[1]) a. a. O. S. 298.

einige 15 Aufführungen zu buchen. Über das Stück selbst wußte man nicht viel zu sagen[1]). Der Entr'acte vergleicht das Sujet nicht ohne Geschmack mit Racine's „Esther“ während Gautier folgendermaßen urteilt: „Rachel n'est pas une pièce de théâtre dans l'acception française du mot, c'est une légende, une chronique poétique dans laquelle l'auteur s'est assimilé avec bonheur les couleurs chevaleresques et galantes des romances espagnoles“.

Streng genommen paßt das Drama nicht in den Rahmen des „Théâtre espagnol“ unseres Dichters, weil es nach Quelle und Prinzip seiner Bearbeitung sich von den übrigen Dramen dieser Art wesentlich unterscheidet. Wie soll z. B. dieses Drama die poetischen Schönheiten seines Originals veranschaulichen, wie es eines der vornehmsten Ziele der übrigen Umarbeitungen unseres Dichters war? Das kann und will es offenbar gar nicht, weshalb es ebensogut zu den Originaldramen Lucas' gezählt werden darf.

VII.

De Castro und Diamante.

La Jeunesse du Cid.

Die Übersetzung dieses Stückes sollte den Zweck haben, dem französischen Publikum Vorbild und Quelle eines der größten nationalen Dramen in lebendiger Darstellung auf der Bühne, nicht nur als Lesedrama[2]) vorzuführen. Zu diesem Zwecke mußte der Dichter jedoch

---

[1]) Die meisten Journale beschränken sich auf Inhaltsangaben, andere, wie die Débats besprechen dasselbe überhaupt nicht.

[2]) Als solches war es bereits von La Beaumelle (1823) übertragen worden.

den „exigences de la mise en scène“ wie er selbst bemerkt[1]), verschiedentlich Rechnung tragen. Die Veränderungen, die ihm in dieser Hinsicht nötig erschienen, sind die folgenden: Die Kampfesszene im zweiten Aufzuge, in welcher die hinter der Szene stattfindende Besiegung der Mauren von einem Hirten, der sie mit ansieht, geschildert wird, hat Lucas gänzlich fallen gelassen und an ihre Stelle das Erlebnis Rodrigos mit dem Aussätzigen in den zweiten Akt verlegt. Gänzlich neu ist die Balletszene (singende und tanzende Hirten, Bauernmädchen und Soldaten), die in gefälliger Weise den Übergang von der Szene zwischen Rodrigo und Urraca auf das erwähnte Abenteuer vermittelt. Außerdem hat Lucas eine Anzahl schwülstiger oder sonstwie unpoetischer Stellen des Originals unterdrückt, wie die folgenden Beispiele zeigen[2]):

O. S. 2: Besare lo que ha pisado
Quien tanta merced me ha hecho.

oder O. S. 30: Cuando me quieras honrar
Con tu ruego, y con tu boz,
Detén el viento veloz,
Para el indomito mar.
Y para parar el sol
Te le opon con tu hermosura,
Que para estos fuerza pura
Sobra en mi brazo espanol.

Eine Emendation, die wir sehr wohl verstehen können, besteht auch darin, daß Rodrigo den Aussätzigen nur aus dem Graben zieht, nicht aber auch noch seine Hand küßt

---

1) Documents . . . S. 32.

2) Ich zitiere das Original nach der Ausgabe von W. Foerster, Bonn 1878, die Übersetzung Lucas' nach dessen Documents relatifs à l'hist. du Cid. 1860. O - Original, L - Lucas, LB - La Beaumelle.

(O. S. 79), was La Beaumelle (S. 276) getreulich übernommen hatte.

Es bleibt nun noch der Nachweis zu führen, daß Lucas nicht, wie man nach einer Behauptung Morel-Fatios[1]) annehmen könnte, sich ausschließlich an La Beaumelle gehalten hat, sondern direkt auf das Original zurückgegangen ist. Dies geht zur Genüge daraus hervor, daß Lucas an vielen Stellen wörtlicher überträgt, als jener. Z. B.

O. Es gran premio mi lealtad! (S. 1)
LB. C'est une insigne récompense de ma constante fidélité. (S. 190)
L. Illustre récompense de ma fidélité! (S. 35)
O. Honró a mi sangre en Rodrigo,
Mis proprias armas le ha dado
Para armalle Caballero. (ib.)
LB. En faisant honneur à Rodrigue, j'honore mon propre sang.
Je lui ai donné ma propre armure, pour le faire chevalier. (ib.)
L. J'honore mon sang en Rodrigue.
Ma propre armure, je l'ai donné pour le faire chevalier. (ib.)

oder:

O. Los ojos tengo sin luz,
La vida tengo sin alma. (S. 16)
LB. Le jour disparaît à mes yeux, la force manque à mon âme. (S. 206)
L. La lumière manque à mes yeux,
L'âme à ma vie. (S. 50)

oder:

O. Querralo al Rey remediar
Con su prudencia y cordura. (S. 22)
LB. Le roi voudrait y rémédier par sa prudence. (S. 212)
L. Le roi prétend y rémédier avec prudence, avec bonté.

Ein Eingehen auf die Frage, ob Lucas' Übertragung des spanischen Originals wirklich „souvent moins heureuse"

1) „Théâtre espagnol" bei der Anführung von Lucas „Documents".

ist, wie Morel-Fatio findet, als diejenige von La Beaumelle, würde von unserem Gegenstande zu weit abführen. Als Nichtfranzose möchte ich mir übrigens ein genaues Urteil hierüber nicht im entferntesten anmaßen.

Aufführung.

Die Jeunesse du Cid kam am 8. September 1849 im Odeon zum erstenmale zur Aufführung. Das Drama errang einen ansehnlichen Erfolg, der allerdings zum großen Teil auf Rechnung des Interesses zu setzen sein mag, das man ihm um des großen Corneille willen entgegenbrachte. Ähnlich, wie bei den „Wolken" des Aristophanes wird auch hier der Fall gewesen sein, was dort[1]) ein Kritiker so hübsch mit den Worten ausdrückt: „Le parterre lettré de l'Odeon a écouté le drame avec un respect tout classique." Der ungebildete Teil der Zuhörerschaft allerdings konnte sich, wie Vacquerie[2]) und Porel & Monval[3]) berichten, nicht enthalten, die „quelques endroits trop empanachés d'antithèses et de rodomontades" mit Lachen und spöttischen Zwischenrufen zu glossieren. Nichtsdestoweniger war, wie außer den eben erwähnten Artikeln[4]) auch der Entr'acte konstatiert, der Erfolg nicht unerheblich. Zu den 15 Aufführungen, die Porel & Monval (ausnahmsweise) anführen, kommen nach den Aufzeichnungen des Dichters selbst noch 10 aus dem Jahre 1850 in welchem die Jeunesse du Cid von neuem auf den Spielplan des Odeon gesetzt wurde.

* * *

1) Vergl. S. 167.

2) Evénement a. a. O.

3) a. a. O. S. 315.

4) Eine Besprechung des Stückes in den Débats durch Janin fand nicht statt.

Lucas hatte auch eine dreiaktige Oper auf Grund des Dramas von Castro geplant, scheint jedoch über den ersten Entwurf zu derselben, der sich in seinem handschriftlichen Nachlasse befindet, nicht hinausgekommen zu sein. Die Handlung hätte sich in derselben Weise, wie im Original, auf 3 Akte verteilt, wäre jedoch, seiner sonstigen Libretto-Technik entsprechend, jedenfalls sprachlich stark verkürzt worden.

Celui qui honore son père.

Der Gedanke einer Übersetzung des Honrador de su padre von Diamante kam Lucas erst ein Jahrzehnt nach seiner Bearbeitung des Cid. Er hatte inzwischen bei seinen Studien mit Interesse die Frage verfolgt, ob Corneille in seinem Cid von Diamantes genanntem Drama abhängig sei, oder umgekehrt, ein Problem, das seit Voltaire[1]) ein Streitobjekt der Gelehrten war[2]).

Lucas kam zu der Anschauung, daß Diamante es war, der sich das französische Drama zum Teil wortwörtlich zu eigen gemacht hatte. Um eine Vergleichung der beiden Stücke zu erleichtern, übersetzte er dasjenige Diamantes und veröffentlichte es zusammen mit der bereits genannten Jeunesse du Cid des Guillen de Castro. Die Übertragung geschah wahrscheinlich auf Grund des Textes bei Ochoa[3]), doch lagen Lucas auch zwei alte Drucke von 1658 und 1679 vor[4]); sie ist fließend, trotz-

[1]) Commentaires, sur le Cid.

[2]) Zur Zeit als Lucas sich damit beschäftigte, war sie noch lange nicht entschieden; waren doch zwei Gelehrte wie Ticknor (Gesch. I, 659 Anm.) und Schack (Gesch. 1846, III, 372) direkt entgegengesetzter Anschauung.

[3]) Tesoro Bd. IV.

[4]) Die Titel Dokuments S. 211.

dem sie sich enge an das Original anschließt, war jedoch nie für eine Aufführung oder dergleichen bestimmt und kann deshalb für eine Beurteilung unseres Dichters als Dramatiker nicht weiter in Betracht kommen.[1])

VIII.

Rückblick.

Die Übertragung des Cid-Dramas von Diamante durch unseren Dichter war die letzte Frucht seiner eingehenden Beschäftigung mit dem spanischen Theater. Unsere Aufgabe wird es nun sein, in einem kurzen Rückblick seine Leistungen auf diesem Gebiete zu resumieren und festzustellen, ob er damit der Literatur seines Vaterlandes einen Dienst erwiesen hat oder nicht.

Der doppelte Zweck, den Lucas bei seinen Umarbeitungen verfolgte, war stets[2]) „de faire connaître le génie espagnol, tout en amusant et en intéressant un public français". Mit diesen wenigen Worten hat er selbst, besser als lange Auseinandersetzungen es vermöchten, seine Nachahmung des spanischen Dramas treffend veranschaulicht. Wie wäre es in der Tat auch möglich gewesen, den Geist desselben lebendiger vor Augen zu führen, als mittels der Schöpfungen Lope de Vegas, Calderons und der besten ihrer Nachfolger, Alarcon und Rojas Zorilla? Die Zugeständnisse aber, die bei ihrer Verpflanzung auf die neue Bühne dem esprit français in erster Linie gemacht werden mußten, bestanden in der

---

[1]) Das gleiche ist der Fall mit den (S. 278 aufgeführten) Übersetzungen der 3 Operntexte Donizettis, die nur der Vollständigkeit wegen in die bibliogr. Liste aufzunehmen waren.

[2]) Wie er sich in den Anmerkungen zum Médecin de son Honneur (1844) S. 71 ausdrückt.

straffen Einheitlichkeit der Komposition und der Regelmäßigkeit der ganzen Anlage. Zu diesem Zwecke mußten die bei den Spaniern so häufigen Nebenhandlungen fallen [1]), von zu vielseitigen und langgezogenen Handlungen wurde nur das Unerläßliche, oft nur das Gerippe derselben beibehalten [2]) und sprachliche Längen unnachsichtlich gekürzt. Das komische Element, das dem Dichter bei diesen Umarbeitungen nicht minder eine Bedingung des Erfolges bei einem französischen Publikum erschien, wurde in seinem Vertreter, dem „gracioso“, beibehalten, wo es nur immer angängig war [3]), ja sogar gelegentlich bedeutend verstärkt [4]).

Die lange Reihe der fast unbestrittenen Erfolge bewies denn auch, daß Lucas für seine Versuche bei den Zeitgenossen Interesse und Verständnis fand und es ist zweifellos, daß das spanische Drama durch ihn im damaligen Frankreich weit populärer geworden ist, als z. B. durch die Ausgaben Ochoas, durch die Übersetzungen Damas-Hinards, durch Puibusque und Gautier und wie sie alle heißen mögen, die einer geistigen Annäherung der beiden Nationen damals die Pfade ebneten. Freilich eine bleibende Wirkung war in Frankreich diesen Nachbildungen Calderons und Lopes ebensowenig beschieden, als heutzutage den Dramen eines Ibsen, Hauptmann oder Sudermann, die, von lärmendem Beifall begleitet, in die französische Tagesdramatik eindringen, in weiten Kreisen Verständnis und Interesse anregen, der nächstfolgenden Generation jedoch schon ziemlich fremd und fernliegend sind.

---

[1]) Man erinnere sich an den Hameçon de Phénice und an den Médecin de son Honneur.

[2]) So z. B. im Tisserand und im Collier.

[3]) So im Hameçon und im Duc de Ferrare.

[4]) Z. B. im Médecin und im Diable ou F.

2. Kapitel.

Lucas und das antike Drama.

Wie wir bereits früher zu erwähnen Gelegenheit hatten, versuchte das Odeon unter der Direktion von Lireux seine damaligen traurigen Repertoire-Zustände[1]) zeitweise mit Übersetzungen und Umarbeitungen der dramatischen Meisterwerke anderer Nationen etwas zu verbessern. Man hätte nun erwarten sollen, daß in erster Linie das Drama des klassischen Altertums, vorab die Tragödien der drei großen griechischen Meister Aeschylus, Sophokles und Euripides in neuer Gestalt auf der französischen Bühne erscheinen würden. Nur spärlich jedoch kamen die Umarbeitungen dieser Art zu Tage. Vacquerie und Meurice ließen im Mai 1844 eine freie Übertragung der sophokleischen Antigone aufführen und das darauffolgende Jahr brachte eine Komödie von Terenz[2]), den Eunuchen in der Bearbeitung Carrés auf die Bretter. Das war Alles. Auch hier blieb es unserem Dichter vorbehalten, einen kleinen Rekord aufzustellen, wenn man mir diesen trivialen aber treffenden Ausdruck gestatten will. Das Theaterpublikum jedoch begann allmählich zu finden „que Monsieur Lucas, fort expert dans l'art des

---

1) Porel und Monval schreiben hierüber (a. a. O. S. 199) Folgendes: l'odéon, à peine ouvert, semblait déjà condamné à une fermeture rapide. Les comédiens, affamés et demoralisés, sans pièces sérieuses devant eux, avec un matériel délabré, insuffisant, parlaient d'abandonner la partie; le moment était critique. „Que va faire dans ce sépulcre ce gai et insouciant garçon? disait-on, pourra-t-il il conduire ce théâtre impossible?“ O ne le croyait pas.

2) An Terenz hatte sich bereits zwanzig Jahre früher I. P. Lesguillon in einer fünfaktigen Komödie Les Nouveaux Adelphes mit wenig Erfolg versucht.

adaptions, en abusait un peu trop"[1]). Darauf mag es auch zurückzuführen sein, daß Lucas seine Medea, die er noch im Laufe des Jahres 1847 d. h. unmittelbar nach der Alceste fertigstellte, erst acht Jahre später, den Heureux Naufrage jedoch überhaupt nicht mehr der Bühne übergab.

Die in diese Gruppe gehörigen Dichtungen Lucas' sind nun:

1. Les Nuées, nach den „Wolken" des Aristophanes.
2. Alceste, nach der „Alkestis" des Euripides.
3. Médée, nach der „Medea" des Euripides.
4. L'Heureux Naufrage, nach dem „Rudens" des Plautus.

Alceste.

Das rührende Schicksal der Griechenfürstin, die, um ihrem Gatten das Leben zu erhalten, selbst in den Orkus steigt und sich dem Tode weiht, hatte auf unseren Dichter schon in jungen Jahren, als er am Collège in das Studium der Griechen eingeführt wurde, einen tiefen Eindruck gemacht. Damals hatte sich ihm, wie er selbst erzählt[2]), der Gedanke aufgedrängt, wie sich wohl dieses griechische Drama, entsprechend vereinfacht, auf der französischen Bühne ausnehmen würde. Im Laufe der Jahre lernte er dann die französischen Bearbeitungen von Hardy, Quinault, Lagrange-Chancel und Ducis, sowie Alfieris italienische Nachbildung kennen, die nach seiner Ansicht samt und sonders an dem einen gemeinsamen Fehler litten, daß sie in Charakterzeichnung und Beobachtung der Lokalfarbe zu sehr vom griechischen Original abwichen. In seiner Begeisterung für Euripides dachte

[1]) Porel & Monval a. a. O. S. 265.
[2]) Alceste (1847) Introduction S. VIII.

Lucas freilich nicht daran, daß er in seiner Bearbeitung in das andere Extrem verfallen und so von vornherein sich jede Möglichkeit des Erfolges abschneiden würde. An einer Inhaltsskizze der Alceste soll nun zunächst seine ausschließliche Abhängigkeit von Euripides dargelegt werden, worauf vergleichsweise festgestellt werden möge, ob das französische Stück gegen die vorhergehenden Bearbeitungen[1]) des Stoffes einen Fortschritt bedeutet oder nicht.

Inhalt.

Erster Aufzug: Auf einem freien Platze zwischen dem Palaste des Admetes und dem Apollotempel versammelt sich ein Doppelchor von Apollopriestern und thessalischen Greisen vor einem Opferaltare. Abwechselnd preisen sie im Chorgesang den Gott des Lichtes und

---

[1]) Ellinger nennt folgende Autoren als Verfasser von Alcestis-Dramen:

Deutsche: Hans Sachs (1551), Spangenberg (?), König (1719), Wieland (1773), Herder (1803).

Franzosen: Hardy (1602), Quinault (1674), Saint-Foix (1752), Ducis (1778).

Italiener: Aureli (1664), Martello (1737), Calzabigis (?), Alfieri (1798).

Engländer: Thomson (1802).

Hierzu sind noch nachzutragen die französischen Bearbeitungen von Lagrange-Chancel (1703), von Boissy (1727), von Du Rollet (1776), (letzteres die französische Umarbeitung des Dramas von Calzabigis für Glucks Oper), von Lucas (1847) und von De Vauzelles (1860); ferner eine englische Bearbeitung von Spicer (1855, Cat. des Brit. Mus.) nach Lucas, sowie ein deutsches Textbuch (stark verkürzt nach Herder) mit Komposition für Männerchöre usw. von Brambach (Leipzig s. a. Kistners Verlag). — Die französischen Bearbeitungen sind zum Teil besprochen bei Patin, Etudes (1894) S. 222.

seine weissagende Priesterin Pythia, die über des Königs Los heute entscheiden soll. Nach dieser vorbereitenden Stimmungsszene zieht sich der Chor in den Hintergrund zurück, da Adrastes, ein Palastoffizier, mit scheinbar wichtiger Nachricht auf den wartenden Pheres, des Königs Vater, zueilt. Aus ihrer Unterredung entnehmen wir, daß Admetes einst dem auf die Erde verbannten Apoll in seinem Hause eine Zufluchtsstätte gewährt hatte, wofür er von Jupiter mit Krankheit geschlagen worden war. Nun hatte der dankbare Sonnengott ihm Heilung verheißen und das Rettung bringende Orakel steht bevor. Schon erscheint auch der von neuer Lebenskraft beseelte Admetes, von seiner treuen Gattin Alceste begleitet, auf der Schwelle des Palastes und begrüßt seinen Vater. Alceste schwillt das Herz vor Freude über die Rettung ihres Gatten und sie schildert in bewegten Worten dessen Güte und Gerechtigkeit. Dem alten Pheres allein vertraut sie an, welch böser Traum sie geschreckt habe: sie sah den Tod am Bette ihres Gatten und als sie ihn abwehren wollte, schleppte er sie auf unbekannten Pfaden in die Nacht hinaus.

Inzwischen haben sich die Tore des Tempels geöffnet und Pythia erscheint. Sie setzt sich auf die Stufen des Altares und verkündet folgenden Orakelspruch:

> Les Parques, d'Apollon accueillant la demande,
> Ont fait en ta faveur fléchir leur loi d'airain,
> Mais à ta place il faut qu'une autre âme descende
> Aujourd'hui chez Pluton, l'avare souverain.

Dumpfe Musik ertönt während dieser harten Worte und steigert sich langsam zu den wildesten Akkorden, als die Priesterin gemessenen Schrittes in den Tempel zurückkehrt. Schon zeigt sich auch die Wirkung des

Schicksalspruches. Die Höflinge verschwinden einer nach dem andern unter den verschiedensten Vorwänden; sogar des Königs eigener Vater zieht sich zurück und Admetes ist mit seiner Gattin plötzlich allein. Alceste kann nicht glauben, daß sich auch nur ein einziger von den Untertanen weigern würde, für seinen König in den Tod zu gehen. Admetes jedoch belehrt sie eines anderen und malt ihr in glühenden Farben die Schönheit des Erdendaseins, an dem der Jüngling, wie der Greis mit gleicher Zähigkeit hingen. An seinen Worten merkt Alceste, wie sehr er selbst das Leben liebt, das er nun, kaum gewonnen, von neuem verlieren soll. Sie beschließt, die Götter mit den reichsten Geschenken und Opfern zu bewegen, ihr den Gatten vor dem Tode zu retten.

Ein Diener meldet plötzlich, daß Hercules dem Palaste nahe, um des Königs Gastfreundschaft in Anspruch zu nehmen. Admetes gibt sofort den Befehl, jenem gegenüber das strengste Schweigen über das Orakel zu beobachten, damit, nach alter Sitte, des Gastfreunds Aufenthalt durch nichts Unangenehmes getrübt werde. Hercules begrüßt das Herrscherpaar und erzählt, er sei auf dem Wege nach Thracien, um eine neue Heldentat zu vollbringen. Der Anblick der edlen Alceste erinnert ihn an seine eigene Gattin Megara, die mit den Kindern in Argos seiner Heimkehr harrt. Während Admetes sodann den Gast zum heiteren Mahle führt, macht sich Alceste auf die Suche nach einem Retter. Der Chor beschließt den Aufzug mit einem Preisliede auf den tapferen Hercules und mit der Bitte zu Apollo um Hilfe und Rettung für den König.

Zweiter Aufzug: Frauengemach im Palaste. Der Chor besingt die Lebensfreude der Menschen und deutet an, wie wenig Erfolg Alceste haben wird, wenn sie einen

Tapferen finden will, der für den König sein Leben läßt. Alceste kehrt zurück; vergeblich hat sie Götter und Menschen angefleht und mit den reichsten Geschenken zu bewegen gesucht, ihren Gatten zu retten. Nun faßt sie den heldenmütigen Entschluß, selbst in den Tod zu gehen, um den geliebten Mann am Leben zu erhalten. Während sie zum Tempel eilt, um den Göttern das Opfer ihres Lebens anzubieten, kommt Admetes, um sie aufzusuchen und seine letzten Stunden an ihrer Seite zu verbringen. Von einem Diener erfährt er, daß Alceste sich nach dem Tempel gewandt habe und er ahnt, warum sie es getan. Eben kommt sie wieder zurück und schon liegen die Schatten des Todes auf ihren Zügen. Im Geiste erblickt sie bereits den unterirdischen Fährmann mit seinem Kahn und Pluto, den Herrscher im Totenreich. Sie tut dem Gatten ihren Entschluß kund und bittet ihn, den Kindern keine herzlose, ungerechte Stiefmutter zu geben. Dann nimmt sie Abschied von ihm und den Kleinen, die sie dem Schutze der Vesta empfiehlt und sinkt dann langsam in Agonie. Ihr Söhnchen Eumelus drückt ihr unter lauten Klagen die Augen zu und gibt ihr den Obolus mit auf die letzte Reise. Stimmungsvolle Musik ertönt und der Chor schickt sich an, unter Klageliedern die Leiche Alcestes hinauszutragen.

Plötzlich erschallt ein heiteres Zecherlied aus dem Innern des Palastes, wo sich Hercules mit seinen Gefährten am süßen Weine gütlich tut. Admetes befiehlt, ihm gegenüber den Tod der Königin auf das strengste geheim zu halten, um so das Gesetz der Gastfreundschaft nicht zu verletzen. Hercules erscheint alsbald, mit Laub bekränzt und den vollen Becher schwingend. Mit Staunen sieht er die Zeichen der Trauer allenthalben und auf seine Fruge antwortet ihm Admetes gepreßten Tones:

. . . . une femme etrangère
A vu fuir de ses jours la clarté passagère.
Mais elle appartenait à ma maison; permets
Qu'on emporte son corps, Hercule, et sois en paix.

Man entfernt den verhüllten Leichnam und Admetes folgt ihm gebeugten Hauptes. Von einem Diener erfährt schließlich Hercules auf sein Drängen die Wahrheit und nun erfaßt ihn bittere Reue über sein Betragen. Nachdem er sich den Ort, wo die Leiche verbrannt werden soll, des Näheren hat bezeichnen lassen, stürzt er, ohne sich weiter zu erklären, davon.

Dritter Aufzug: Es ist Nacht. Weit draußen au der Straße nach Larissa in der Nähe des Abgrundes, in dem der Tod seinen Aufenthalt hat, liegt die tote Alceste auf dem Scheiterhaufen. Der Chor klagt in düsteren Weisen um die Jugend und Schönheit der Dahingeschiedenen. Admetes will in seinem Schmerze nicht zugeben, daß die Leiche verbrannt werde; sie soll, wie sie ist, in ihrer ganzen Schönheit dem Grabe übergeben werden. Da erscheint unerwartet der greise Pheres, Admetes Vater, um die Tote mit Blumen und Geschenken zu ehren. Admetes jedoch weist den Alten zurück, da er ihm nicht vergessen kann, daß er, der nichts mehr zu verlieren hatte, sich dem Tode feig entzogen hat. Ein widerlicher Disput entspinnt sich zwischen Beiden, dem erst der Chorführer ein Ende macht.

Admetes nimmt ein letztes Mal Abschied von der toten Gattin und will sich in der Verzweiflung selbst den Dolch ins Herz stoßen. Mit Mühe gelingt es abermals dem Chorführer, ihn zu überreden, um seiner Kinder willen sich das Leben zu erhalten. Er entfernt sich, um bei ihnen Trost zu suchen.

Nun tritt der Chor an den Abgrund und ruft in

demütig bittenden Worten den Tod herbei. Dieser erscheint, während dumpfe Musik ertönt. Er nähert sich der Schwelle des Grabes, als ihm plötzlich Hercules mit gebieterisch erhobener Hand entgegentritt. Erst bittet er ihn, er möge Mitleid haben und die Parzen bewegen, Alcestes Lebensfaden fortzuspinnen; ein höhnisches Lächeln antwortet ihm. Jetzt wird Hercules wütend und er stürzt sich auf den Tod, wobei er ihn im Ringen mit sich in die Gruft reißt. Dort kämpfen die Beiden eine Weile und man hört schließlich den Tod um Gnade und Schonung flehen:

> Hercule, épargne-moi, grâce . . . ô cruelle injure!
> Alceste revivra.

Nachdem der Tod beim Styx geschworen hat, daß Alceste leben werde, läßt ihn Hercules frei und er flieht nach seiner Höhle. Der starke Held jedoch erscheint auf der Schwelle des Grabes, Alceste in den Armen haltend, die langsam zum Leben erwacht. Als Admetes sich nähert, beschließt er, ihm das neue unverhoffte Glück langsam mitzuteilen, damit es umso größer sei. Er übergibt ihm die verschleierte Gestalt als ein Pfand, das Admetes ihm bis zu seiner Rückkehr hüten möge. Erst als dieser seinen festen Entschluß kund gibt, sich am Grabe der Gattin zu töten, fallen die Schleier und Alceste begrüßt ihren wiedergewonnenen Gatten und die vor Freude jauchzenden Kinder.

Pythia erscheint sodann, überreicht dem Hercules einen Lorbeerkranz und verkündet seine künftigen großen Taten. Mit einem Preisgesang des Chores auf den tapferen Helden schließt der Aufzug.

* * *

Die euripideische Alcestis zerfällt inhaltlich in zwei von einander unabhängige Teile von sehr unterschiedlicher

Länge[1]), entsprechend der Doppelhandlung, die dem Dichter schon in der uralten Sage vorlag; es sind dies einerseits der freiwillige Tod der Alceste für ihren Gatten, andererseits die zufällige Ankunft des Hercules und seine befreiende Tat, durch die er Alceste dem Leben wiedergibt. Die eigentliche Tragödie ist mit dem Begräbnis Alcestes bereits abgeschlossen und Hercules beginnt im zweiten Teil wie ein deux ex machina eine neue Handlung, die bei Beginn des ganzen Dramas nur in ein paar Worten Apollos (Vers 63 ff.) angedeutet ist. Lucas vermied diese Klippe in feinsinniger Weise durch folgende Verteilung des Stoffes:

Erster Aufzug: Der Spruch des Orakels, das Admetes nur das Leben schenkt, wenn sich ein anderer für ihn opfert. Ankunft des Hercules.

Zweiter Aufzug: Freiwilliger Tod der Alcestis. Schmerz und Trauer der Ihrigen. Gegensatz: Trunkenheit und weinselige Stimmung des Hercules. Zu spät erfährt er, was geschehen.

Dritter Aufzug: Hercules kämpft mit dem Tode und gibt Alceste dem Leben zurück.

Der Held nimmt also bereits vom ersten Aufzuge an, wenn auch nur episodisch, am Gang der Ereignisse teil und sein entscheidendes Eingreifen am Schlusse wird stufenweise vorbereitet.

Nachdem die Entwickelung der Vorgänge einmal in dieser Folge festgesetzt war, ergaben sich von selbst ganz bestimmte Modifikationen in Scenerie, Personenzahl und Einzelheiten der Handlung.

Der einheitliche Schauplatz des griechischen Dramas (ein freier Platz vor dem Palaste des Admetes) war nur

---

[1]) Vers 1 bis 448 und Vers 449 bis 1163.

dann zulässig, wenn, wie dort, ein Hauptteil der Handlung einfach in erzählender Form wiedergegeben wurde. Geschah das nicht, so mußte der Schauplatz gewechselt werden, was um so näher lag, als das Begräbnis Alcestes Gelegenheit zur Entfaltung eines düsteren, ergreifenden Stimmungsbildes bot.[1]) Daß die Handlung im zweiten Aufzuge von der Straße in das Haus hineinverlegt wird, glaube ich in gleicher Weise als feinsinnige Berechnung unseres Dichters deuten zu dürfen. Der Wechsel des Schauplatzes von der lärmenden Straße in das stille Frauengemach stimmt so recht zu der plötzlichen Schicksalswendung in der königlichen Familie, die, eben noch von lautem Jubel des Volkes umtost, sich wie mit einem Schlage von Allen verlassen und auf sich selbst angewiesen sieht.

Die geringfügigen Veränderungen in der Zahl der Personen — neu sind nur die Figuren der Orakelpriesterin und des Palastoffiziers Adrastes — waren einzig und allein durch die Weglassung der Figur Apollos geboten. Daß ein griechischer Gott auf einer modernen Bühne als ernste Figur nicht mehr gut zu denken war, sagte sich Lucas mit Recht. Er konnte deshalb ruhig aus dem Spiel bleiben. Nicht zu entbehren aber war die ganze reiche Vorgeschichte der Handlung, die Apollo bei Euripides in seinem einleitenden Monologe erzählt. Lucas gibt sie großenteils in dem Gespräch zwischen Pheres und Adrastes (I, 2), zum kleineren Teile durch

---

[1]) Lucas wußte dasselbe auch entsprechend zu verwerten, wie die szenischen Angaben zum 3. Akt beweisen; sie lauten folgendermassen: Dans le fond du théâtre un tombeau; à droite un bûcher; plus loin l'antre de la mort. Il fait nuit. Funérailles d'Alceste à la lueur des torches et des flambeaux. Alceste, vêtue de blanc est étendue sur le bûcher. Libations. Joueurs de flûte. Musique.

die Orakelszene (I, 4) wieder. Während das letztere dem Dichter die erwünschte Gelegenheit bot, ein Stück echten Griechentums auf die Bühne zu stellen, ist die Figur des genannten Adrastes nichts weiter, als die aus der klassischen Tragödie des XVII. Jahrhunderts geläufige lebende Sprechmaschine, die, ob sie nun officier du palais, wie hier, oder confident, oder gouverneur heißen, stets dieselbe Rolle spielen.

An Einzelheiten der Handlung, in denen Lucas von seinem Vorbilde abweicht, ist für die ersten beiden Aufzüge, neben der bereits erwähnten Weissageszene folgendes zu nennen: die Wirkung des Orakels auf die Umstehenden, vom Vater des Königs bis herab zum gaffenden Volk. Ferner das vergebliche Suchen Alcestes nach einem Opfer und ihre eigene schließliche Hingabe für den geliebten Gatten. All das wird in dem erwähnten Monologe Apollos erzählt bezw. angedeutet, von Lucas jedoch in lebendiger Handlung vorgeführt. Unverändert beibehalten wurde in den ersten zwei Aufzügen[1]) nur Alcestes Abschied von den Ihren und die Trauer der Überlebenden. Das war von Meisterhand geschildert, sodaß jede Änderung nur eine Abschwächung gewesen wäre. Wir werden bei der Frage der Charakterzeichnung noch darauf zurückkommen. Noch vielmehr, als die ersten beiden Akte, zeigt der dritte das Bestreben, die überwiegend narrative Form des Originals in Handlung umzusetzen; hierin jedoch ist der Dichter zu weit gegangen, der dritte Aufzug mußte das Drama zu Fall bringen. Während bei Euripides die Bestattung der toten Alceste und der siegreiche Kampf des Hercules mit Thanatos nicht einmal ausführlich erzählt,

---

[1]) Wie das Eingreifen des Hercules auf das gange Drama verteilt ist, wurde bereits gezeigt.

sondern nur kurz angedeutet werden[1]), glaubte Lucas besser zu tun, wenn er die ganze Lösung sich vor den Augen der Zuschauer abspielen ließ. Nun läßt sich nicht leugnen, daß die Figur des Todes auch heutzutage noch recht gut auf der Bühne denkbar ist[2]), daß aber derselbe mit einem Menschen, und sei es auch der alles bezwingende Hercules, sich um seine Beute rauft, um nach vergeblichem Kampfe stöhnend und fluchend davonzulaufen, das dürfte des Guten zu viel sein, zumal, dem französischen Sprachgebrauch gemäß, der Tod als weibliches Wesen darzustellen war. Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen war getan und das Stück damit unrettbar verloren.

Der gesamte dritte Aufzug ist, wie gesagt, freie Erfindung unseres Dichters. Aus Euripides stammt die Figur des Todes, der dort jedoch nur das Drama durch ein Streitgespräch mit Apollo einleitet; ferner die Schmähungen des Admet gegen seinen Vater und die schließliche Rückkehr der wiedererwachten Alceste. Daß diese bei Lucas sofort das Schweigen bricht und ihrem Glücksgefühl in

---

1) (Ich gebe die Zitate aus den griechischen Dramatikern der Einfachheit halber sämtliche in eigener, möglichst wörtlicher Übertragung.)

„Die Diener heben schon den Leichnam auf und tragen ihn hinaus zum Scheiterhaufen und zum Grabe." (Vers 607.)

Admetes: „Wie führtest du sie denn an das Licht zurück?"

Hercules: „Ich mußte in hartem Kampfe dem Herrn der Seelen gegenübertreten."

Admetes: „Doch wo hast du diesen Kampf mit Thanatos ausgefochten?"

Hercules: „Am Grabe griff ich ihn aus dem Hinterhalte an." (Vers 1143.)

2) Ich erinnere nur an die stimmungsvolle Gestalt des Todes in Hanneles Himmelfahrt von Gerhard Hauptmann.

lebhaften Worten Ausdruck verleiht, während sie bei Euripides noch drei Tage lang im Banne des Orkus ist, davon ist am Ende das eine, wie das andere ästhetisch und dramatisch gleich schön und wirksam; dennoch trug es, wie wir noch sehen werden, unserem Dichter die schwersten Vorwürfe ein.

Der Chor begleitet bei Euripides die Handlung von Anbeginn mit seinen Versen, indem er teilweise die kommenden Ereignisse vorbereitet, wie z. B. Alcestes Tod, teilweise Pausen derselben ausfüllt, wie z. B. zwischen dem Hinscheiden der Königin und der Ankunft des Hercules oder zwischen Alcestes Begräbnis und ihrer schließlichen Wiederkehr. Lucas ging in der Verwendung des Chores insoferne gänzlich unabhängig von Euripides vor, als er denselben je zu Anfang und Ende jedes einzelnen Aktes auftreten läßt und zwar in der Weise, daß das Eingangslied stets die folgende Handlung vorbereitet, während das Schlußlied Reflexionen der Trauer oder Freude über das Geschehene enthält.

Im wirkungsvollen Aufbau seines Stückes blieb, glaube ich, Lucas hinter Euripides um nichts zurück. Wenn Patin[1]) verschiedentlich Gelegenheit nimmt, am griechischen Drama die geschickte Steigerung zu loben, mit der das Auftreten der Helden vorbereitet wird, so trifft das gleiche Lob auch auf unsere Tragödie zu. Hier ist nicht minder, wie dort unser Interesse für das Kommende durch die rätselhaften Worte des Chores und dann noch mehr durch das Gespräch zwischen Pheres und Adrastes auf das Äußerste gespannt. Ebenso ist der zweite Akt mit den trüben Zweifeln des Chors, der Enttäuschung Alcestes, ihrem plötzlichen heroischen Entschlusse und

[1]) Etudes S. 202 und passim.

ihrem Hinscheiden die wirksamste Art der Steigerung, die sich dem Gegenstande geben ließ. Wie feinsinnig das Eingreifen des Hercules schon vom ersten Akte an episodisch vorbereitet ist, wurde bereits früher angedeutet.

Ein dramatisches Mittel, dessen sich Lucas überhaupt mit Vorliebe zur Unterstützung der Handlung bediente, ist auch hier mit Erfolg angewendet; ich meine die begleitende Musik [1]), die auch außerhalb der Chöre (bei denen sie ja hier nicht zu entbehren war) auf das Wirkungsvollste eingreift, so z. B. beim Orakel der Apollopriesterin, beim Hinscheiden der Alceste, bei der Leichenfeier und beim Erscheinen des Todes.

Charaktere.

Bei einer Schilderung der Charakterzeichnung unseres Dramas können wir uns auf die beiden Hauptpersonen Alceste und Admetes beschränken. Die übrigen Figuren treten, wie bei Euripides, zu wenig in den Vordergrund, als daß aus ihren Reden und Handlungen irgendwie hervorstehende Charakterzüge entnommen werden könnten. Wie wir bereits festzustellen Gelegenheit hatten, hielt sich Lucas in der Zeichnung der genannten beiden Haupthelden ziemlich enge an das griechische Original. Wenn z. B. bei Euripides die opfermütige Königin auch noch als das Muster einer liebevollen, zärtlichen Mutter geschildert wird, so findet die Alceste des französischen Dramas nicht minder warme Worte der Fürsorge für ihre Kleinen, die sie als Waisen hinterläßt. Bei Euripides betet sie inbrünstig zur Göttin des häuslichen Herdes: „O Herrin, ich steige in Plutos Reich nieder, zum letzten

[1]) Sie war von Elwart, Professor am Konservatorium und Inhaber des Grand Prix de Rome für das Stück geschrieben worden.

Male bitte ich dich auf den Knieen: schütze die kleinen Waisen, gib dem Sohne eine gute Gattin, der Tochter einen edlen Mann und lasse sie nicht, wie ihre Mutter, allzu früh sterben.“ Und ihre letzte Bitte an den Gatten ist diese: „Nimm, o Admetes, den Kindern nicht ein Weib als Stiefmutter, das weniger gut zu ihnen wäre und haßerfüllt den Kindern gegenüberträte. Denn stets haßt die zweite Gattin die Kinder der ersten und hat ebenso wenig Nachsicht mit ihnen wie eine Natter.“ Ebenso fleht die Heldin des französischen Dramas zu Vesta:

> Déesse qui défends
> Le foyer domestique, à toi sainte déesse
> Pour la dernière fois ma prière s'adresse;
> Ecoute-moi, Vesta, sois bonne aux orphelins,
> De ma fille et mon fils protège les destins.
> Qu'ils grandissent ici, que l'hymen, dieu propice,
> Leur fasse de la terre épuiser le délice;
> Au jour, comme leur mère éteinte à son printemps,
> Puissent- ils n'être pas ravis avant le temps!

Nicht minder dringend legt sie ihrem Gatten das Glück und die Zukunft der Kleinen ans Herz:

> Prends bien soin de nos jeunes enfants.
> Qu'un père ait seul sur eux ses droits doux et puissants!
> Ne leur donne jamais une injuste marâtre;
> De ses enfants la mère est toujours idolâtre.
> Qu'une autre femme ici n'impose pas sa loi . . .
> Je te parle pour eux, Admète, et non pour moi.
> La marâtre cruelle autant qu'une vipère,
> Détourne des enfants l'affection d'un père.

Der Charakter des Königs zeigt sich bei Euripides von drei verschiedenen Seiten. Beim Tode seiner Gattin drückt ihn der ungeheuchelte, aufrichtige Schmerz zu Boden und sein einziger Trost ist das Versprechen, mit dem er ihrer letzten Bitte Erfüllung zusagt. Sogleich

weiß er sich jedoch zu beherrschen, als er Hercules nahen sieht und gewinnt es über sich, den Ankömmling mit leeren Ausflüchten und geschäftiger Liebenswürdigkeit über den wahren Sachverhalt hinwegzutäuschen, nur um auf der Gastlichkeit seines Hauses keinen Makel zu sehen. Der dritte und am wenigstens schönste Zug seines Charakters zeigt sich bei dem Streite, den er mit seinem alten Vater hat, als Alceste zu Grabe getragen wird. Der greise Pheres, dem es freilich eine schöne Pflicht hätte sein sollen, für seinen Sohn den Rest seiner Tage zu opfern, hat sich dieser Möglichkeit feige entzogen und versteckt gehalten. Nun erscheint er wieder und will seine Opfergaben am Sarge niederlegen, wird jedoch vom Sohne mit beißendem Spotte zurückgewiesen. Niemand hätte ihn gerufen und er täte besser, umzukehren und sich wieder zu verkriechen. Nun möge er sich nach einem anderen Sohne umsehen, der ihn pflege, ihm in den Tagen der Not beistehe und nach seinem Tode würdig begrabe, auf ihn dürfe er nicht mehr zählen. In diesem Tone schmäht Admetes noch lange den Alten, der sich vergeblich zu rechtfertigcn sucht; sein Charakter aber gewinnt dadurch etwas Herbes und Abstoßendes, das wir lieber an ihm missen möchten.

Der Admetes, den uns der französische Dichter schildert, steht in keinem der erwähnten Charakterzüge hinter seinem Vorbilde zurück. Allerdings ist er in dem Augenblicke, als Hercules erscheint, seiner treuen Gattin noch nicht beraubt, er weiß sogar noch nicht einmal, wer sich für ihn opfern wird. Aber auch den düsteren Orakelspruch darf der Gast nicht erfahren:

> Gardez bien, observant notre antique conduite,
> Qu'Hercule en arrivant n'apprenne d'un de vous
> L'arrêt, qui de la mort suspend sur moi les coups.

La maison vainement de maux est accablée,
L'hôte de doit jamais en voir sa paix troublée.
Qu'Hercule chez moi goûte avec sérénité
Les plaisiers généreux de l'hospitalité.

Als dann Alceste bereits tot ist und Hercules unbewußt die allgemeine Trauer in weinfroher Stimmung stört, befiehlt Admetes den Seinen:

Etouffez vos soupirs! séchez vos pleurs, ô femmes!
Souvenez- vous qu'Hercule est mon hôte et qu'on doit
Epargner ses chagrins à celui qu'on reçoit;
C'est la loi du pays: Cachez le corps d'Alceste . . .
Emmenez ces enfants!

Sein Schmerz beim letzten Abschied von seiner opfermutigen Gattin äußert sich weniger in langen Klagen, als vielmehr in verzweifelten Ausrufen; am Grabe noch will er sich den Tod geben und nur mit Mühe halten ihn die Chorführer davon zurück. Als dann der greise Pheres mit zitternder Hand seine Weihegeschenke an der Bahre niederlegen will, da weist ihn der erzürnte Sohn kalt zurück; doch sind seine Vorwürfe nicht so hart, sein Spott nicht so beißend, wie im griechischen Drama; mehr Schmerz als Zorn klingt aus seinen Worten, wenn er sagt:

Mon père, j'étais loin de m'attendre à vous voir;
Nul ne vous a mandé pour ce pieux devoir.
Lorsque ma vie était par les dieux menacée,
Votre âme à mes destins s'est- elle intéressée?
Demeuré dans vos champs, au sein des bois épais,
Vous n'avez pas franchi les degrés du palais;
Remportez vos présents . . .

* * *

Wir sind mit unserer Vergleichung der beiden Alceste-Dramen zu Ende und können das Ergebnis derselben etwa folgendermaßen zusammenfassen: Im Gang der Hand-

lung schließt sich Lucas enge an das Original an. Der Schicksalsspruch, der Admetes zum Tode verurteilt, das feige Zurückweichen aller seiner Freunde, sogar der Eltern, das mutige Opfer seiner Gattin, die Dazwischenkunft des Retters, sein Kampf mit dem Tode und die glückliche Wiedervereinigung der Getrennten, alles das hat die französische Nachbildung mit dem griechischen Drama gemeinsam. Der eine große Unterschied zwischen beiden ist nur der, daß der französische Dichter von Anfang bis Ende bemüht gewesen ist, möglichst viel von dem, was dort nur erzählt wird, vor den Augen der Zuschauer sich abspielen zu lassen. Mit feinem Gefühl für die Schönheit und dramatische Wirksamkeit der einfachen euripideischen Handlung hat er es vermieden, dieselbe durch allerlei episodisches Beiwerk zu erweitern, ein Fehler, in den mit Ausnahme von Calzabigis, Wieland, Alfieri und Herder, alle übrigen Bearbeiter dieses Stoffes verfallen sind. Stellen demnach die Alceste-Dramen dieser vier Autoren[1]) zusammen mit der Tragödie unseres Dichters die relativ besten Nachahmungen des Originals dar, so bleibt noch die Frage offen, welcher von ihnen der Preis gebührt. Calzabigis hat die Geschmacklosigkeit begangen, an die Stelle des Hercules den Apollo zu setzen, der Kraft seiner göttlichen Macht Alceste durch einen bloßen Befehl zum Leben erweckt, Wielands Bearbeitung in fünf Aufzügen ist um zwei Akte zu lang und dadurch zum Teil frostig und handlungsarm geworden. An dem

---

[1]) Ich halte mich bei dem Vergleiche der verschiedenen Stücke an die Ausführungen Ellingers (a. a. O.) und Patins (a. a. O.). Für alle übrigen in dieser Untersuchung zu besprechenden Dramen fehlen solche Vorarbeiten gänzlich, weshalb ähnliche Vergleiche, so interessant sie z. B. bei den spanischen Dramen gewesen wären, unterbleiben mußten.

gleichen Fehler leidet die Alceste von Alfieri, und Herder endlich verfällt auf die denkbar unpoetischste Art der Lösung, indem die Göttin Hygiea (ähnlich bei Calzabigis der Apollo) an Stelle des Hercules tritt und den ganz verwirrt gewordenen Tod überredet, von Alcesten zu lassen. Von all diesen Ungereimtheiten ist, glaube ich, die von Lucas begangene, nämlich der von Hercules in die Flucht gejagte Tod, noch am ehesten angängig, sodaß demnach inhaltlich die Alceste Lucas' die beste der vorhandenen Nachahmungen des griechischen Originals sein dürfte. Ob ihr nicht in formeller Beziehung, d. h. sprachlich die eine oder andere der genannten Bearbeitungen vorzuziehen ist, das vermöchte nur eine ausführliche Vergleichung festzustellen.

Aufführung und Kritik.

Am Abend des 16. März 1847 ging die Erstaufführung dieses Werkes unter der Leitung des Regisseurs Vizentini glücklich von statten. Die Darstellerin der Alceste, Mlle. Araldi, tat sich dabei durch ihr seelenvolles Spiel besonders hervor, sodaß die Tränen reichlich flossen, wie Lucas in einem kurzen Nachwort zum Textbuch des Stückes eigens hervorhebt. Der Gesamterfolg war, nach den verschiedenen Äußerungen der Presse zu schließen, ein ganz erheblicher, wenn auch nicht unbestrittener. Gautier z. B. schreibt[1]) über diesen Punkt: Telle qu'elle est, Alceste a parfaitement réussi; und die Gazette des Théâtres meldet (a. a. O.) nach einer spaltenfüllenden Inhaltsangabe: Cette oeuvre a obtenu un très grand succès et le nom d'Hipp. Lucas a été proclamé au milieu des plus vifs applaudissements. Vergleicht man hierzu den

[1]) Hist. V, 59.

Bericht bei Porel & Monval[1]): Ce spectacle, intéressant en somme, fit peu d'argent, il y eut même scandale, les siffleurs furent expulsés par la claque, so kann man sich ein lebhaftes Bild der Aufführung machen, bei der die Zahl der maßlos Begeisterten ungefähr ebenso groß gewesen zu sein scheint, als diejenige der grausam Enttäuschten, ein Gegensatz, der sich in seiner ganzen Schärfe auch in die kritischen Besprechungen hinein fortpflanzte, die dem Stücke gewidmet wurden. Was soll man z. B. denken, wenn man bei Gautier (a. a. O.) klipp und klar liest: Quelques choeurs élagués rendent la marche du drame plus rapide, bei Porel & Monval (a. a. O.) dagegen: le mélange des choeurs et de la tragédie n'a pas fait bon effet et a alourdi une pièce déjà suffisamment lourde. Oder, was soll man sich für eine Idee von einer Musik machen, von der der eine Kritiker[2]) mit warmem Lobe sagt: on peut y louer sans réserve des mélodies heureuses, un bon sentiment dramatique et une science véritable, während ein anderer, den man gewöhnlich ebenso ernst nimmt, sie mit der spöttischen Frage abtut: Que diraient les Romains à leur tour, s'ils entendaint mugir autours de la plaintive Alceste ce tonnerre d'opéra comique?[3]) Diese beiden bedeutenden Kritiker sind übrigens auch in ihrem Gesamturteile über das Stück nichts weniger als einig. Gautier lobt die französische Alceste als eine äußerst geschickte Nachbildung des Originals, während Janin ihr rundweg jegliches anerkennende Wort versagt

---

1) A. a. O. S. 265.

2) Gautier a. a. O.

3) Janin, Critique dramatique II, 21 ff.; von den Römern spricht er mit Anspielung auf eine Klage des Horaz, daß die römische Musik weit hinter der griechischen zurückbleibe.

und ihr in seiner geräuschvollen, phrasenreichen Art jeden Wert abspricht.

Nach diesen charakteristischen Stichproben damaliger Kritik mögen noch eine Reihe von Einzelheiten angeführt werden, die man an der Handlung des Lucas'schen Dramas auszusetzen fand. Patin[1]) tadelt das feige Verschwinden der ganzen Umgebung des Königs nach Bekanntgabe des Orakelspruches; das erinnere zu sehr an den Schluß des Dissipateur von Destouches und gehöre in die Komödie, nicht aber in ein Trauerspiel; auch hätte Lucas besser getan, den Tod nicht auftreten zu lassen. Der bereits des öfteren zitierte Janin findet besonders tadelnswert, daß bei Lucas die Schmähungen des Admet gegenüber seinem alten Vater nicht weggeblieben sind; mit dem vorigen ist er ferner der Ansicht, daß die Figur des Todes besser unterdrückt worden wäre. Den größten Vorwurf aber macht er Lucas darüber, daß dieser, im Gegensatz zu Euripides, Alceste gleich nach ihrem Wiedererwachen sprechen läßt. Nach Deschanel[2]) ist verfehlt, daß der euripideische Eingangsdialog zwischen Apollo und dem Tode bei Lucas weggeblieben ist, der nach seiner Ansicht ein besonders charakteristisches Stück der griechischen Tragödie darstellt; ferner die Art, wie bei Lucas der Tod auftritt und schließlich der Umstand, daß Alceste erst überall einen Opferwilligen sucht, bevor sie sich selbst zum Sterben bereit erklärt. In demselben Artikel resumiert Deschanel auch seine Ansicht über alle ähnlichen „pastiches“ und „replâtrages“ in einem geradezu vernichtenden Urteil, das wegen seiner ausführlichen Länge sowohl als auch wegen seiner dünkelhaften Abfälligkeit hier nicht gut wiederzugeben ist.

---

[1]) Etudes S. 239.

[2]) Revue des deux Mondes, avril 1847.

Bei der Lektüre dieser einander direkt widersprechenden Kritiken und der Fülle tadelnswerter Details frägt man sich erstaunt, wie das Stück eigentlich ausgesehen haben müßte, um den Beifall all dieser hyperkritischen Herren zu finden? Und dann erinnert man sich unwillkürlich, daß es gewöhnlich nicht die schlechtesten Dramen sind, bei deren Erscheinen in der Presse ein solcher Lärm geschlagen wird. Es mag sein, daß Lucas' Alceste, die mit der Einfachheit ihrer rührenden Handlung den modernen Begriffen von tragischer Verwickelung unendlich ferne liegt, kein Bühnendrama ist, wofür auch die geringe Zahl von 12 Aufführungen spricht, die es erlebte, dem Eindruck aber wird sich niemand verschliessen können, der sich die Mühe nimmt, das Stück zu lesen, daß es — und das soll unser unmaßgebliches Urteil über dasselbe sein — die sprachlichen und inhaltlichen Schönheiten des Originals fast ohne Ausnahme in vollendeter Weise wiedergibt und als der Versuch, eines der schönsten Werke der Antike wieder zur Geltung zu bringen, Anerkennung verdient. Bühnenwirksamer wäre es sicherlich mit all den vorgeschlagenen Abänderungen auch nicht geworden; daran trägt jedoch nicht der Dichter die Schuld, sondern der natürliche Wechsel in Sitten, Gewohnheiten und Anschauungen, der im Laufe der Jahrhunderte vor sich gegangen ist. Töricht wäre es, daraus folgern zu wollen, daß solche „pastiches“ deshalb sinn- und zwecklos wären; im Gegenteil, denn eine einzige derartige Vorstellung bringt den weitesten Kreisen des Volks die Antike näher, als Bände der gelehrtesten Etudes sur L'Antiquité.

Médée.

Die Medea unseres Dichters stammt aus dem Jahre 1847 und lag lange Zeit unfertig und halbvergessen unter seinen Manuskripten vergraben. Was ihn dazu bewog, die Arbeit daran wieder aufzunehmen, ist interessant genug, um erwähnt zu werden. Die gleichnamige Tragödie Legouvés war 1853 von Rachel trotz ihres Versprechens die Titelrolle zu spielen, fallen gelassen worden, ein Vorfall, der Legouvé mit einem Schlage zum berühmten Manne machte und ihm, wie Prémaray[1]) bemerkt, die Pforten der Académie française öffnete. Lucas, der die große Tragödin zu seinen besten Bekannten zählte und ihr schon in jungen Jahren die Titelrolle eines Dramas zugedacht hatte[2]), wandte sich von neuem an sie mit der Bitte, nun seine Medea zu spielen, was ihm Rachel, nachdem sie sich das zu diesem Zwecke vollendete Stück von Lucas hatte vorlesen lassen, auch in Aussicht stellte. Wieder kam sie jedoch von ihrer Zusage ab, was indes Lucas nicht weiter gekränkt zu haben scheint und auch in keiner Weise Aufsehen erregte, da die Schauspielerin das Stück nicht wie bei Legouvé förmlich für sich bestellt hatte. Lucas legte dasselbe sofort dem Comité de lecture des Odeon vor, das es ohne weiteres annahm.

Daß Lucas die Medea Legouvés gelesen hatte, steht außer allem Zweifel[3]); irgendwelche Einflüsse, die ausschließlich auf sie zurückzuführen wären, lassen sich jedoch in keiner Form nachweisen. Ob dagegen Lucas irgend eine der zahlreichen sonstigen Bearbeitungen des euripi-

---

[1]) In seiner Besprechung der Médée von Lucas.

[2]) Vergl. Portraits et Souvenirs S. 27 ff.

[3]) Sie erschien bereits 1854 (bei Lévy) im Druck; seit dieser Zeit öfters, zuletzt 1870.

deischen Stückes[1]) gekannt hat, muß dahingestellt bleiben. Wahrscheinlich ist es nicht, da er in diesem Falle seine Quellen mit gewohnter Genauigkeit sicherlich angeführt hätte.

Inhalt.

1. Aufzug: Eben trifft man die letzten Vorbereitungen zur Jagd. Malerische Gruppen lagern auf den Stufen des Tempels und am Saume des Waldes. Creon und seine Tochter Creusa schicken sich an, an der Jagd teilzunehmen und der Vater ist eifrig bemüht, das bedrückte Mädchen aufzuheitern. Aus ihrem Gespräch erfährt man die ganze Vorgeschichte der Handlung, wie Jason als Jüngling zu Pelias gekommen sei, um die ihm gebührende Herrschaft an sich zu reißen und wie ihn dieser überredet habe, nach Colchos zu ziehen, um dort das goldene Vliess zu holen; dort sei er mit Medea zusammengetroffen und habe ihr Schicksal an das seine geknüpft. Jetzt ist

---

[1]) Die Medea des Euripides hat im Laufe der Jahrhunderte eine große Anzahl von Umarbeitungen erfahren. Aus dem Altertum ist, neben einigen 8 ganz oder teilweise verloren gegangenen die noch erhaltene Bearbeitung des Seneka zu nennen. Seit der Renaissance hat sie folgende Nachahmer gefunden:

in Frankreich: P. Corneille (1635), Th. Corneille (1693), Longepierre (1694), Pellegrin (1713), Clement (1779), Framery (1786), Hoffmann (1797), Legouvé (1854), Lucas (1855).

In Deutschland: Klinger (?), Grillparzer (1824).

In Italien: Dolce (?), Nicolini (1844).

In Spanien. Fr. de Rojas Zorilla (?).

In Portugal: Barbosa du Bocage (?).

Man vergleiche hierüber: Lindskog, Studien zum antiken Drama Bd. II, S. 9 & 15. Th. C. H. Heine, Corneilles Médée etc. in Fzös. Stud. Bd. I. Patin, Etudes sur les tragiques grecs. Euripide I, 169. Schaeffer, Gesch. d. span. Nat. Dramas II, 119. Farinelli, Grillparzer und Lope S. 94.

er, nachdem er sie verlassen, wieder nach Korinth gekommen und soll nun Creusa heiraten. Das Mädchen ist Jason in inniger Liebe zugetan, zittert jedoch bei dem bloßen Gedanken an Medea. Creon gelingt es schließlich, sie aufzuheitern und im Überschwang plötzlichen Glücksgefühles preist sie die Göttin Diana, die als Hecate die Beschützerin der Ehe ist. Jetzt tritt auch Jason zu ihr und spricht ihr von seiner Liebe. Creusa jedoch, die in echt mädchenhafter Weise beständig zwischen Furcht und Hoffnung schwankt, hat bereits wieder Angst, Jason möchte in alter Liebe zu Medea entbrennen, wenn sie plötzlich käme, um ihn zu suchen. Jason versichert ihr jedoch, daß ihre Furcht unbegründet sei und der Jagdzug setzt sich endlich in Bewegung.

Der Lärm desselben verhallt in der Ferne und tiefe Ruhe herrscht ringsum. Da erscheint auf einem öden Seitenpfade plötzlich Medea mit ihren Kindern an der Hand und von deren Amme begleitet. Sie kommt übers Meer und sucht ein sicheres und ruhiges Asyl für sich und die Kleinen. Die Amme sieht sich um, wo sie sind und kommt nach einiger Zeit mit der Nachricht zurück, sie seien in Korinth; zugleich weiß sie auch schon, daß demnächst hier die Hochzeit zwischen Jason und Creusa stattfinden soll. Medea ergeht sich in bitteren Klagen und Reue ergreift sie, daß sie nicht von Anfang an bei Jason ihre Zauberkünste verwendet habe.

Plötzlich bringt man Creusa in halb ohnmächtigem Zustande herbei; auf der Jagd hat sie ein Löwe bedroht, den jedoch Jason mit bloßen Händen bezwungen hat. Medea schickt die Dienerinnen fort und läßt dann Creusa an einer mit belebenden Salzen gefüllten Büchse riechen. Der langsam zum Leben Erwachenden entlockt sie das Geständnis ihrer Liebe zu Jason und sucht sie dann zu

überreden, diese Liebe, die ihr nur Unglück bringen werde, aus ihrem Herzen zu reißen. Zuletzt tritt sie auch noch Jason kurz und unerwartet gegenüber, der vor Schrecken keine Worte findet.

Zweiter Aufzug: Creon ist entschlossen, Medea, die er mehr fürchtet als haßt, samt ihren Kindern für immer aus seinem Lande zu verbannen. Creusa bittet ihn, wenigstens die Kleinen zu behalten und ihrer Obhut anzuvertrauen; Creon ist jedoch in seinem Entschlusse nicht wankend zu machen und eröffnet Medea alsbald, daß sie sofort das Land zu verlassen habe. Sie verlegt sich auf das Bitten und erreicht schließlich, daß sie noch den einen Tag bis zum Abend bleiben darf.

Jetzt tritt Jason zu ihr und versucht vergeblich, sich in Güte mit ihr auseinanderzusetzen. Sie weist sein Ansinnen, ihm die Kinder zu überlassen und durch ihre eigene Entfernung stillschweigend in seine Vermählung mit Creusa einzuwilligen, schroff zurück und beide scheiden im Zorne von einander. Medea aber flucht dem Treulosen und ruft die Rachegöttinnen zu ihrer Hilfe.

Dritter Aufzug: Jason und Creon geben sich der sicheren Hoffnung hin, Medea werde ohne weiteres ruhig das Land verlassen. Die Vorbereitungen zu Jasons Vermählung mit Creusa werden getroffen und der Hochzeitszug ordnet sich unter den Gesängen junger Mädchen. Medea mischt sich mit harmlos freudiger Miene unter die Schaar und beschenkt die Braut, die von dieser Sinnesänderung nicht minder erfreut ist als Jason, mit einem prächtigen Mantel. Während sich der Hochzeitszug in Bewegung setzt, nimmt sie scheinbar gerührt Abschied von ihren Kindern. Dann macht sie sich bereit, ihren Racheplan zu vollenden und die Kleinen zu töten. Die Mutterliebe ist jedoch vorerst noch stärker als alle

anderen Gefühle und sie läßt den Dolch sinken, entschlossen, die Kinder mit sich auf die Flucht zu nehmen. Schon ist es indes zu spät. Die Hochzeit ist plötzlich unterbrochen worden: der Mantel Medeas hat seine Wirkung getan und man bringt die sterbende Creusa. Medea flieht in den Tempel und in die letzten Seufzer der verscheidenden Braut mischen sich die Hilferufe der von der Mutter grausam hingeschlachteten Kinder. In einer letzten schrecklichen Szene zeigt dann Medea ihrem Gatten die im Innern des Tempels liegenden Leichen der Kleinen. Donner und Blitz aber schrecken die Schergen zurück, als sie sich auf Medea stürzen wollen, die wie eine Rachegöttin mit dem blutgeröteten Dolche am Eingang des Tempels steht — und der Vorhang fällt.

Wir haben nun zunächst die Abhängigkeit des Dramas von seiner griechischen Quelle des Näheren festzulegen. Hierbei ergeben sich folgende Gesichtspunkte.

Von den Personen der Handlung ist der Chor weggeblieben und mit ihm die vielseitigen Reflexionen, mit denen derselbe die Handlung fortwährend begleitet. Damit ging zwar ein wesentlicher Bestandteil des griechischen Dramas verloren, eine besondere Einbusse in künstlerischer oder sonst irgendwelcher Beziehung erlitt jedoch die Neubearbeitung keineswegs. Gründe für diese Unterdrückung des Chores, der dem Dichter noch bei Alceste so wesentlich erschienen war, lassen sich mit Sicherheit nicht mehr angeben. Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß wir darin ein gewisses Zugeständnis an die Kritik sehen dürfen.

Eine wesentliche Streichung besteht sodann auch darin, daß die Person des Königs Aegeus von Athen, bei dem Medea nach ihrer Verbannung eine Zufluchtsstätte finden soll, nur mehr gesprächsweise angedeutet wird. Bei

Euripides kommt der genannte Herrscher in etwas unmotivierter Weise[1]) zufällig an Korinth vorbei, trifft dort Medea, die ihm sogleich den Schwur abnimmt, ihr von nun ab ein Asyl in seinem Lande zu gewähren. Neu geschaffen ist im ganzen Drama nur eine einzige Figur, der wir freilich lieber nicht begegnen möchten, für die sich jedoch bei unserem Dichter eine gewisse Vorliebe bemerkbar macht. Creusa, die junge Braut Jasons und Rivalin Medeas, erhält nämlich eine Vertraute beigesellt, die, ganz analog den Jammergestalten dieser Art im klassischen Drama des XVII. Jahrhunderts, die Gefühlsergüsse ihrer Herrin entgegenzunehmen hat (I, 3), sowie Vorgänge, die auf der Bühne nicht dargestellt werden können, erzählen muß[2]). Auf eine ganz ähnliche vom Dichter neugeschaffene Figur hatten wir bereits früher Gelegenheit hinzuweisen[3]).

Was den Schauplatz des Dramas betrifft, so war der Phantasie des Nachdichters ein weiter Spielraum gelassen, da die diesbezüglichen Angaben der griechischen Originale ausnahmslos von der größten Dürftigkeit sind. So spielt die Handlung der euripideischem Medea einfach „vor dem Palaste des Fürsten“. Lucas wahrte, da sich nicht leicht ein Drama so sehr dazu eignet, wie Medea, die Einheit des Ortes und legte sich folgenden Schau-

---

[1]) Patin (Etudes S. 135) sucht dies auf folgende Weise zu rechtfertigen: Une telle négociation paraît froide au milieu des passions qui animent cette tragédie, et si elle y a trouvé place, c'est sans doute qu'Euripide n'a pas osé s'écarter de la tradition, ou qu'il a voulu flatter l'oreille des Athéniens, fort sensibles à ce plaisir, des noms, toujours bienvenus pour eux, d'Athènes et de ses héros.

[2]) Sie erzählt hier die Bezwingung des Löwen durch Jason (I, 12).

[3]) Es war der Palastoffizier Adrastes in Alceste.

platz zurecht: A droite, le palais de Créon. A gauche, le temple de Diane. Au fond une statue de Diane et un bois sacré. Der Palast des Fürsten war nicht gut zu entbehren. Der Diana-Tempel dient Medea als willkommene Zufluchtsstätte; eine Statue dieser Göttin wird der Gegenstand verschiedener Anrufungen und das Wäldchen im Hintergrunde muß als Staffage für den zu Anfang des Stückes vor sich gehenden Aufbruch zur Jagd dienen.

Die einschneidenden Veränderungen, von denen die Handlung selbst betroffen wird, sind teilweise (soweit sie durch Streichung und Neueinfführung von Personen veranlaßt wurden) bereits erwähnt worden. Die weitere Umgestaltung der Handlung bewegt sich in folgenden Bahnen. Der Prolog der Amme, der bei Euripides die Vorgeschichte des Dramas zu geben bestimmt ist, wurde von Lucas mit demselben Rechte gestrichen als der den gleichen Zweck erfüllende Monolog Apollos zu Anfang der Alceste. Die vor der Handlung liegenden Ereignisse erfahren wir nach klassischen Vorbildern aus einem Gespräche zwischen Creon und Creusa. Gänzlich neu und ohne Gegenstück bei Euripides ist die Szene, in welcher Medea der erschreckten Creusa das Geständnis ihrer Liebe zu Jason entlockt, sowie das wirkungsvolle erste Zusammentreffen Medeas mit dem ihr entflohenen treulosen Geliebten. Beide Szenen finden dadurch eine natürliche Veranlassung, daß Medea nicht, wie bei Euripides, durch ihre beständige Anwesenheit in alle Vorgänge längst eingeweiht ist, sondern unverhofft nach Korinth verschlagen worden ist und deshalb allem gänzlich fremd gegenübersteht.

In den übrigen Veränderungen erkennen wir sogleich den modernen Bühnentechniker. Was nur immer Ge-

legenheit zur Schaffung eines fesselnden Bildes auf offener Szene bot, wurde von Lucas aus der Erzählung bei Euripides in lebendige Handlung umgesetzt[1]). Vor den Augen der Zuschauer entwickelt sich der Hochzeitszug und legt Medea mit schmeichelnder Gebärde der Braut den todbringenden Mantel um die Schultern. Vor den Augen der Zuschauer endlich windet sich Creusa in Todesqualen, unfähig, der brennenden Umhüllung zu entrinnen. Den Schluß des griechischen Dramas, die Fahrt Medeas auf dem Drachenwagen, hat Lucas wesentlich vereinfacht[2]), sei es nun daß er das Unwahrscheinliche des ganzen Vorganges vermeiden wollte, oder daß ihm darum zu tun war, eine zu große Ähnlichkeit mit dem Schluße der Corneilleschen Medea zu umgehen.

Im Aufbau des Dramas konnte Lucas insofern fast gänzlich unabhängig von Euripides zu Werke gehen, als ihm die Einteilung in Aufzüge, die bekanntlich dem griechischen Drama fremd ist, verschiedentlich Gelegenheit hierzu bot. So konnte er, wie er es gerne tat, die Handlung in drei streng in sich abgeschlossenen Teilen zur Katastrophe führen, von denen jeder einzelne für sich ein kleines Drama bildet. Diese Einteilung ist folgende:

1. Akt: Vorgeschichte. Jasons Plan einer neuen Heirat. Unverhofftes Dazwischentreten Medeas.
2. Akt: Medeas Verbannung. Ihr Racheschwur.
3. Akt: Jasons Hochzeit. Medeas Rache.

Als ein Merkmal des bis in's Einzelne wohldurchdachten Aufbaues dürfen ferner die spannenden Aktschlüsse gelten, durch die zugleich eine innige Verbindung der drei Teile der Handlung vermittelt wird. Der 1. Auf-

[1]) Das Gleiche war vielfach bei Alceste der Fall.
[2]) Vgl. die Inhaltsangabe.

zug schließt mit der Begegnung zwischen Medea und Jason: der Treulose steht wie vom Donner gerührt, während ihn Medea halb zornig und halb schmerzlichgerührt begrüßt und ihm ihre Anwesenheit bei seiner Hochzeit in Aussicht stellt. Unwillkürlich frägt sich der Leser, der Zuschauer: Wie soll das enden? — Am Schlusse des 2. Aufzuges weiß Medea bereits, daß nun alles verloren ist. Jetzt flucht sie dem Treulosen und ruft die Rachegöttinnen zu Hilfe. Wie wird sie sich rächen? Wir ahnen, daß ihre Rache eine furchtbare sein wird. Bei Euripides geht hier ein starkes Moment der Spannung dadurch verloren, daß Medea von Anfang an ihren Plan bis ins Einzelne verrät.

Das erste Auftreten Medeas ist bei Euripides dadurch vorbereitet, daß Amme und Erzieher von ihr sprechen und die Wehrufe der Unglücklichen dabei aus dem Inneren des Palastes tönen. Bei Lucas verschiebt sich das Ganze insofern, als Medea noch gar nicht in Korinth ist. Ihr Kommen wird, wie aus dem Gespräch Creons und Creusas hervorgeht, gefürchtet, jedoch nicht erwartet. Ihr Auftreten selbst ist geschickt dadurch vorbereitet, daß es auf die Massenszene des Jagdaufbruchs folgt. Nach dieser geräuschvollen Szene entsteht auf der Bühne eine Weile jene unheimliche Stille, die den Zuschauer mit Unruhe das nun Folgende erwarten läßt.

Von den Charakteren tritt naturgemäß die Hauptheldin in beiden Dramen stark hervor, während die übrigen Figuren über die Ansätze einer Charakterisierung nicht hinauskommen. Die euripideische Medea steht bereits zu Anfang des Dramas als fertiger Charakter vor uns. Schon ihre ersten Äußerungen sind Klagen über das Los der Frauen und Verwünschungen gegen Jason und seine Braut. Für Jason selbst hat sie nur zornige Schmähungen,

Creon gegenüber, der ihren ganzen Racheplan verhindern könnte, heuchelt sie. Besonders abstoßend wird sie uns dadurch, daß sie bei ihren Mordplänen auch noch kühl berechnet. Sie mordet erst, nachdem sie sich selbst durch den Schwur des Aegeus, ihr ein Asyl zu gewähren, völlig sicher weiß. Der einzige schöne Zug an ihr ist die Liebe zu ihren Kindern, die jedoch erst im letzten Augenblicke für eine kurze Weile zum Durchbruche kommt. Diese Art der Charakterisierung ist bei Euripides dadurch bedingt, daß Medea, wie schon des öfteren angedeutet wurde, zu Beginn des Dramas von dem festen Entschlusse Jasons, der Tochter Creons die Hand zu reichen, bereits unterrichtet ist. Bei Lucas jedoch tritt Medea durch ihre späte Ankunft diesen Ereignissen völlig fremd gegenüber; infolgedessen kann sie sich erst im Laufe der Handlung zu der rachsüchtigen Megäre entwickeln, die vor keiner Greueltat zurückschreckt.

Bei der Nachricht von Jasons bevorstehender Hochzeit klagt sie wohl bitterlich über seine Untreue, doch sie gibt noch nicht jede Hoffnung auf, ihn wiederzugewinnen. Sie macht einen letzten Versuch dazu, indem sie Creusa zu überreden sucht, die Liebe zu Jason aus ihrem Herzen zu reißen:

> De l'amour combats la violence;
> Vois le guerrier: prend-il le bouclier, la lance,
> Quand l'ennemi déjà dans les murs est entré?
> Plus de défense alors, au joug il est livré.
> Si l'on agit trop tard, les ressources sont vaines,
> Crëuse, un feu subtil court dans toutes les veines.
> Par de froides sueurs le corps est traversé,
> On tremble comme l'arbre où le vent a passé;
> La langue est enchaînée et le visage est pâle,
> On soupire et l'on croit que son âme s'exhale:
> Voilà comme je fus et comme tu seras
> Si l'amour te soumet . . . Mais tu le combattras . . .

Als sie endlich sieht, daß alles vergeblich ist und daß sie von Creon sogar des Landes verwiesen wird, beginnt sie zu heucheln, um Frist zu gewinnen für ihre Rache, die erst von diesem Augenblicke ab feststeht.

Die Liebe zu ihren Kindern, die bei der euripideischen Medea erst im letzten entscheidenden Momente zum Durchbruch kommt, zeigt sich hier als eine ihrer ersten Gefühlsäußerungen. Kaum hat sie das feste Land betreten, preist sie das Schicksal, das ihr die Kinder aus den Gefahren des Meeres gerettet hat:

> Rien n'est plus effrayant pour le coeur d'une mère
> Que de voir sur des fronts qu'elle a tant caressés
> Les flots tumultueux, en leurs jeux insensés,
> Jeter leur blanche écume, alors que dans l'espace
> Ils semblent provoquer le nuage qui passe . . .

Um so größer ist naturgemäß ihr Schmerz, als sie schließlich mit den Kindern nicht mehr fliehen kann, wie sie gewollt hat, sondern dieselben, um ihre Rache an Jason voll zu machen, auf das grausamste hinschlachten muß.

Jason scheint bei Euripides mit Absicht zu einer so traurigen Figur gemacht worden zu sein, um die rachsüchtige Wildheit Medeas noch mehr hervortreten zu lassen und vielleicht auch um ihren Greueltaten einen Schein von Recht zu verleihen. Vergeblich hat Lucas versucht, diesen unmännlichen Charakter mit einigen Zügen auszustatten, die ihn uns menschlich näher zu bringen vermöchten.

Jasons Gründe, warum er Medea verließ, vermögen wir recht wohl zu verstehen:

> Son affreux génie
> A jeté dans mon âme une horreur infinie.
> Telle qu'une Euménide attachée à mes pas,
> Sinistre, elle assombrit jusques à ses appas . . .

> Son amour inquiet n'exhale que la plainte;
> Au lieu de la tendresse, elle inspire la crainte,
> A force d'en prévoir attirant les malheurs . . .

Auch die ausführliche Schilderung der Bezwingung des Löwen durch Jason (I, 12) hat offenbar nur den Zweck, den Charakter desselben in ein edleres Licht zu setzen. Was uns aber bei Lucas am meisten mit Jasons sonstigen unschönen Eigenschaften versöhnt, ist ein Zug, den sich Euripides fast gänzlich entgehen ließ: seine Liebe zu den Kindern, die er um jeden Preis bei sich behalten will und denen er zeitlebens die Rechte der Erstgeborenen zu wahren entschlossen ist.

Aufführung und Kritik.

Die Medea unseres Dichters war, wie wir schon eingangs bemerkt haben, für mehr bestimmt gewesen, als sie wirklich erreichen sollte. Lucas übergab das Stück dem Odeon und die Rolle der Medea kam in die Hände der Mme Toscan, nach Gautier[1]) „une beauté puissante et robuste, qui a montré du feu et de l'énergie". Der Erfolg war nicht mehr und nicht weniger, als ein schöner Achtungserfolg[2]). Diese Tatsache wird uns auch bestätigt durch die verhältnismäßig bescheidene Zahl von 15 Aufführungen, die das Stück erlebte. Vom rein dichterischen Standpunkte aus wurde dasselbe mit viel mehr Mäßigung und weniger Lärm, als 8 Jahre früher Alceste, besprochen. In der Revue des deux Mondes, in deren Spalten damals Deschanel der Alceste und

---

1) a. a. O.

2) Méry (Le Pays a. a. O.): Succès! succès éclatant et bien légitime.

Gautier (La Presse a. a. O.): Tentative louable pas mal accueillie.

allen ähnlichen Nachbildungen das Todesurteil gesprochen hatte, wird die Medea Lucas' mit keinem Worte erwähnt. Gautiers Begeisterung für diese Art von Dramen schien sich auch im Laufe der Jahre nicht unbedeutend abgekühlt zu haben, denn er fertigt das Stück mit wenigen ganz allgemein gehaltenen Sätzen ab, ohne auch nur mit einem Worte irgend welcher Einzelheiten zu gedenken. Der erwähnte Prémaray wirft die Frage auf, welches von den beiden Dramen (Lucas' und Legouvés) den Vorzug verdiene, hütet sich jedoch wohl, sie zu beantworten. Méry endlich, der etwas näher auf Inhalt und Form des Stückes eingeht, rühmt besonders den spannenden Aufbau desselben und die Tragik der letzten Szenen, deren Wirkung er folgendermaßen schildert: „un frisson d'épouvante court dans l'auditoire; les yeux se mouillent de larmes; et il y a tant d'art et de génie antique dans cette scène affreuse, que toutes les femmes oublient le crime de Médée pour accuser le crime de Jason".

* *
*

Ein abschließendes Urteil über Lucas' Médée wird sich in denselben Grenzen, wie bei der bereits besprochenen Tragödie Alceste bewegen müssen. Hier, wie dort leiteten unseren Dichter ähnliche Prinzipien, wie bei der Nachbildung der spanischen Originale: in erster Linie straffe Einheitlichkeit der Komposition durch Unterdrückung alles Hemmenden und Nebensächlichen, ohne daß deshalb gerade die klassische Einheit der Handlung direkt angestrebt würde; ein bis in's Einzelne berechneter Aufbau des Dramas, kluge Ausnützung aller bühnenwirksamen Momente und Handlung statt Schilderung, soweit es ohne Schwierigkeiten geschehen kann.

Schon um ihrer selbst willen verdienen diese Bestrebungen Beachtung, mochte auch ihr Erfolg nur zu oft ein ephemerer gewesen sein.

Les Nuées d'Aristophane.

Von den unvergänglichen Dichtungen, welche die Antike der Nachwelt hinterlassen hat, waren dem französischen Publikum des vorigen Jahrhunderts die griechischen und römischen Lustspiele sicherlich ebenso fernliegend und unbekannt, als sie es bei uns heute noch sind. Aus den Schulen waren sie wegen ihrer Obszönitäten von jeher verbannt und damit war ihnen der Weg in die breite Masse der Durchschnittsgebildeten von vornherein verschlossen. Von diesem Gesichtspunkte aus konnte denn auch Lucas mit Recht erwarten, daß die Neubearbeitung einer Komödie des größten unter den antiken Lustspieldichtern zum mindesten den Reiz absoluter Neuheit und damit eine gewisse Garantie für Erfolg an sich tragen würde. Zugleich allerdings lag eine Gefahr für das Gelingen des Versuches darin, daß die beiden Stücke des Aristophanes (die Wolken und Plutus), welche Lucas unter dem Titel „Les Nuées“ in ein einziges Lustspiel verschmolz, der mittleren attischen Komödie angehörten und deshalb all dem, was ein modernes Publikum an komischen Konflikten zu sehen gewohnt war, unendlich fern lagen. Die Komödie der genannten Periode hat bekanntlich zum fast ausschließlichen Gegenstande die Verspottung der zeitgenössischen Dichter und Philosophen, der Götter und mythischen Helden. Die Liebe als Haupttriebfeder der Handlung, sowie die stehenden Figuren aus dem täglichen Leben, wie der geizige Alte, der verschwenderische Sohn, der verschmitzte Sklave, die Einführung

all dieser dem modernen Theater vertrauten Faktoren blieb der sogenannten neueren attischen Komödie vorbehalten.

Die „Wolken“ des Aristophanes sind eine giftige Satire anf die Lehren der Sophisten, welche die Staatsreligion verachteten und neue Götter einführen wollten. „Plutus“ schildert in satirischer Weise die Zustände, welche herrschen würden, wenn die Güter dieser Welt streng nach Verdienst zur Verteilung kämen.

Inhalt.

1. Akt: Phidippides schläft auf der Bank vor seines Vaters Haus. Der letztere, Strepsiades mit Namen, sucht eben seine Frau, die, trotzdem der Morgen noch kaum graut, das Haus schon verlassen hat. Der Anblick seines schlafenden Sohnes erinnert ihn an dessen leichtsinniges Leben und seine vielen Schulden, die er, der Alte, stets zu bezahlen hat. Da die Gelegenheit günstig ist und überdies ein neuer Zahlungstermin droht, beschließt er, seine Schuldscheine zu revidieren. Es sind beträchtliche Summen, die sein Sohn für Pferde, Wagen und Rennen vergeudet hat und die Jammerrufe des rechnenden Alten werden höchst charakteristisch ergänzt durch die begeisterten Traumreden des schlafenden Sohnes. Tiefe Reue ergreift den armen Strepsiades darüber, daß er, der einfache Bauer, ein vornehmes Stadtmädchen heiratete, die, selbst schon zur Verschwenderin geboren, auch noch seinen einzigen Sohn ganz nach ihrem Gutdünken erzog. Plötzlich kommt ihm ein rettender Gedanke. Wie wäre es, wenn er seinen Sohn zu Sokrates in die Lehre schickte. Dieser könnte ihm sicher in kurzer Zeit so viel von seiner sophistischen Weisheit beibringen, daß er seine Schulden

klipp und klar als eitle Hirngespinste der Gläubiger nachzuweisen vermöchte. Er weckt Phidippides und legt ihm seinen Plan dar. Dieser will jedoch nichts davon hören er zieht es vor, sein Leben unverkürzt zu genießen, so lange er einen Heller in der Tasche hat, und als ihn der Alte davonzujagen droht, geht er leichten Sinnes von selbst, um bei seinem reichen Onkel Megakles Zuflucht zu suchen. Jetzt beschließt Strepsiades, selbst bei dem Meister des Wortes in die Schule zu gehen und begehrt bei Sokrates, dessen Haus gerade gegenüber liegt, Einlaß. Der gelehrte Cherephon öffnet ihm und er stört die beiden Denker eben bei einem gewaltigen Problem: sie waren gerade daran, die Länge eines Flohsprunges in Flohfüßen abzumessen. Diese und ähnliche Versuche nehmen ihren Verstand ausschließlich in Anspruch. Dabei entbehren sie aber einer mächtigen Hilfe nicht: die Wolken, die vielgestaltigen, sind ihre Bundesgenossen und Sokrates sitzt eben in einem erhöhten Korbe und lugt sinnend nach ihnen aus. Strepsiades ruft ihn zu sich herunter und bringt sein Anliegen vor, wird jedoch nach einigen Fragen als zu dumm und ungelehrig entlassen. Er versucht von neuem seinen Sohn, der (wie er erzählt) von den Gläubigern arg bedrängt worden war, für seinen Plan zu gewinnen, und diesesmal mit Erfolg. Sokrates wird abermals herausgeklopft und beginnt alsbald seine Lektion. Zwei seiner Schüler müssen den Gerechten und den Ungerechten darstellen und in scharfem Redekampf ihre Theorien über Gut und Böse verfechten, wobei natürlich der Ungerechte den Sieg davon trägt. Daraufhin willigt auch Phidippides mit Freuden ein, der Schüler des Sokrates zu werden, und dieser eilt mit der ganzen Schar auf den Parnaß, um die den Geist befruchtenden Wolken um ihren Segen zu bitten.

2. Akt: Lysistra, die Gattin des Strepsiades, hat auf der Straße einen blinden Greis aufgelesen und will ihn nun voll Mitleid verpflegen. Sie ist eine von den resoluten Frauen, die ganz Athen durch ihre Reformideen in Aufregung versetzen[1]), sonst aber ein herzensgutes und besonders in der Kunst des Äsculap wohl erfahrenes Wesen. Sie hat natürlich keine Ahnung davon, daß der arme Blinde, den sie von seinem Gebrechen heilen will, niemand anderer ist als Plutus selbst, der Gott des Reichtums. In ihrer fürsorglichen Tätigkeit wird Lysistra jedoch unlieb gestört von der Göttin der Armut, die ihr Vorwürfe macht, daß sie zu denen gehöre, die Gleichheit des Besitzes für Alle proklamierten. Plutus mischt sich in den Streit und die beiden Götter zanken sich die längste Zeit über die Frage, ob Reichtum oder Armut das bessere sei, bis schließlich Lysistra, des Gezänkes müde, den Blinden in das Haus zieht und die keifende Alte auf der Straße allein ist. Aus einer Seitengasse treten jetzt Sokrates mit seinen Schülern, darunter Strepsiades und sein Sohn. Als die beiden letzteren die Armut vor ihrer Türe sehen, vertreiben sie dieselbe mit einem Stocke, Sokrates aber will ihr Asyl gewähren und führt sie in sein Haus. Über Strepsiades jedoch kommt alsbald die Strafe in der Person zweier Gläubiger, die mit Ungestüm ihr Geld begehren und deren er sich vergeblich zu erwehren sucht. Er ruft Sokrates und Phidippides zu Hilfe, deren spitzfindigen Wortklaubereien die beiden Gläubiger nicht lange Stand halten. Sie entfernen sich mit der Drohung, Klage stellen zu wollen. Strepsiades ist überglücklich ob der Weisheit und Redefertigkeit, die sein Sohn bei Sokrates sich erworben, bald soll

[1]) Aristophanes hat dieselben drei Jahrzehnte nach den Wolken in den Ecclesiazusen auf die Bühne gebracht.

er jedoch auch die Kehrseite derselben kennen lernen. Bei einer geringfügigen Meinungsverschiedenheit nämlich bedroht Phidippides seinen Vater allen Ernstes mit Schlägen und will ihm sogar beweisen, daß er das Recht habe, ihn zu prügeln. Strepsiades will sich nun für diese Kränkung an Sokrates, dem indirekten Urheber derselben, rächen und ihm das Haus über dem Kopfe anzünden. Der jedoch ruft schnell die Wolken zu Hilfe und Strepsiades läßt beschämt die Fackel sinken.

Inzwischen ist Lysistra mit Plutus, der das Augenlicht wiedergewonnen hat, aus dem Hause getreten. Strepsiades möchte ihn nur zu gerne bei sich zurückhalten, desgleichen die sich rasch ansammelnde Volksmenge. Alles drängt sich um den Gott, der nun eine zündende Rede hält. Von nun ab will er nur mehr bei denen weilen, die des Reichtums wirklich würdig sind; er preist die Kunst des Äsculap, die ihm das Licht des Tages und damit die Möglichkeit der Unterscheidung zwischen Gerechten und Ungerechten gegeben hat. Während er sich stolzen Schrittes entfernt und das Volk ihm nachdrängt, erscheint Sokrates mit der Armut auf seiner Schwelle. Sie beschließt das Ganze mit den stolzen Worten:

> Regarde-les, Socrate, avec quel lâche amour
> Chacun d'eux s'évertue à lui faire sa cour.
> Comme ils guettent son or! empressement indigne!
> L'or n'est pas la richesse, il n'en est que le signe;
> L'or n'est qu'un vil métal qui peut changer d'emploi.
> Ce monde m'appartient: le travail est sa loi . . .

* * *

In dieser Form glaubte Lucas die Antike mit den modernen Anforderungen am besten in Einklang gebracht zu haben. So wie sie uns jetzt vorliegen, sind seine

„Nuées“ eine Kombinierung zweier Komödien des Aristophanes, nämlich der Wolken und des größeren Teiles von Plutus. Warum sich Lucas zu dieser Form der Bearbeitung entschloß, darüber lassen sich nur mehr Vermutungen aufstellen. Am wahrscheinlichsten ist, daß er zuerst jedes der beiden Stücke für sich zu bearbeiten gedachte, daß sich jedoch hierfür der Stoff als zu dürftig und handlungsarm erwies. Ziemlich müßig und oberflächlich scheint mir die Erklärung, die Gautier[1]) in folgenden Worten zu geben versucht: Les retranchements nécessités par la pruderie moderne ayant fait de grands vides dans les Nuées, le traducteur a été obligé de les combler en y ajoutant des morceaux de Plutus. Gautier übersieht hierbei gänzlich, daß gerade die Wolken in dieser Beziehung eines der harmlosesten Stücke des griechischen Dichters sind und sich darin mit Plutus in keiner Weise vergleichen lassen. Tatsächlich sind auch die Stellen, welche Lucas dieser „pruderie moderne“ opferte, so geringfügig, daß ihr Mangel die Handlung in keiner Weise beeinträchtigt hätte.

Die Streichungen, welche unser Dichter in dem ersteren der beiden Stücke, den Wolken, für nötig erachtete, sind szenischer und inhaltlicher Art. Die ersteren bestehen darin, daß uns einerseits das Interieur des Hauses Strepsiades' durchweg verschlossen bleibt, während man zu Beginn des griechischen Stückes durch die offenstehenden Türen den Bauern mit Sohn und Sklaven in den Betten liegen sieht. Irgend ein komisches oder sonstwie dramatisches Moment ging auch durch diese Vereinfachung der Szenerie kaum verloren. Andererseits bleibt in der Neubearbeitung dem guten Sokrates und

---

[1]) A. a. O. III, 284.

seinem Häuschen der Feuertod erspart. Bei Aristophanes zündet der erzürnte Bauer dem Philosophen das Haus über dem Kopfe an und die Flammen verzehren es samt seinen jammernden Insassen; im französischen Stücke dagegen bleibt es bei der Drohung: die Wolken schützen das Haus. Zu dieser Vereinfachung mochten unseren Dichter rein bühnentechnische Schwierigkeiten gezwungen haben.

Wichtiger als diese verhältnismäßig geringfügigen Veränderungen szenischer Art sind die verschiedenen inhaltlichen Streichungen, welche Lucas vornehmen zu müssen glaubte. Sie sind durchweg für die veränderten Anschauungen eines modernen Publikums berechnet und bestehen in der teilweisen Unterdrückung des Wolkenchors, der groben Verhöhnung der Zuschauer und einer widerlichen Prügelszene.

Gegen das Auftreten antiker Götterfiguren auf der modernen Bühne besaß Lucas überhaupt eine gewisse Abneigung; in der Alceste ließ er z. B. den Apollo gänzlich außer Spiel und hätte wohl auch hier die Wolkengöttinnen völlig unterdrückt, wenn nicht damit ein ganz charakteristisches Stück der griechischen Komödie gefallen und der Titel beinahe illusorisch geworden wäre. So behielt er sie denn in jener kleinen Szene bei, in der sie, gleichsam als allegorische Figuren über dem Hause des Sokrates erscheinen und es beschützen. Alles übrige jedoch, wie ihr Einzugslied, ihre beständige Anwesenheit auf der Bühne, ihre Ansprachen an die Zuschauer und ähnliches mußte erbarmungslos verschwinden, wofür jeder, der nicht einseitig für die Antike voreingenommen ist, dem Dichter Dank wissen wird. Ebenso verstehen wir recht gut, daß die Szene, in welcher der Bauer, entzückt von der vermeintlichen philosophischen Geriebenheit seines Sohnes,

diesen den Zuschauern zeigt und sie dabei mit den gröbsten Schimpfnamen belegt, auf der modernen Bühne keinen Platz finden durfte. Aus dem gleichen Grunde ist die Prügelszene zwischen Vater und Sohn, in welcher der Alte eine so klägliche Rolle spielt, insofern gemildert, als es bei der Drohung sein Bewenden hat.

Die Handlung des Plutus wurde von Lucas in ihren Umrissen fast vollständig aus Aristophanes herübergenommen. Dort wird der blinde Gott von einem verarmten Bauern auf der Straße angesprochen und, nachdem er sich zu erkennen gegeben hat, im Aesculap-Tempel durch den Traumschlaf von seiner Blindheit geheilt. Die Armut sucht beiden den Zutritt zum Tempel zu versperren, wobei sich zwischen ihr und dem Bauern das Streitgespräch über Armut und Reichtum entspinnt. So weit hat Lucas das Original benützt. Der Schluß desselben — die Schilderung der Zustände, die aus der gerechten Verteilung der Reichtümer entstehen, und die Aufstellung des Gottes auf der Akropolis — ist vielfach obscön gehalten und von Lucas deshalb nur mehr angedeutet worden. Die Verknüpfung beider Handlungen ergab sich ohne Zwang durch die Einführung einer neuen Persönlichkeit, die bei Aristophanes nur erwähnt wird, aber nicht auftritt, nämlich der Frau des Strepsiades. Wie das geschah, wurde bereits in der Inhaltsangabe gezeigt.

Mit dieser Interpolation aus dem Plutus machte Lucas insofern keinen üblen Griff, als sie ihm eine der schönsten Szenen des gesamten attischen Lustspiels verschaffte, von der Deschanel[1]) sagt: „Une telle scène est à elle seule, un monument littéraire et moral". Es ist

[1]) Etudes 1892 S. 281.

die Selbstverteidigung der Armut, eine Szene voll packender Wirkung, wie die folgende Übertragung Lucas zeigt:

La Pauvreté.

Je suis la Pauvreté ....,.
Je suis l'unique auteur des biens que l'homme goûte.

Plutus (à part).

Dirait-on plus de moi, Plutus, le dieu de l'or!

Lysistra.

Explique-toi.

La Pauvreté.

Chacun possédant un trésor,
Qui voudra, vous allez aisement me comprendre,
Exercer désormais quelque métier, apprendre
Un art, forger du fer, construire des vaisseaux,
Coudre des vêtements, se livrer aux travaux
Nécessaires à tous, d'un bras constant et ferme,
Tirer du sol les dons que Cérès y renferme? . . .

Lysistra.

Les esclaves . . . .

La Pauvreté.

Comment en aurez-vous? Voyons . . .

Lysistra.

Aux marchands étrangers nous en achèterons.

La Pauvreté.

Mais si, par aventure, ô femme, à la réforme
Le marchand étranger à son tour se conforme?
Vous ne tarderez pas à vous en repentir:
Plus d'esclaves alors; il faudra vous vêtir,
Vous manquerez de lit où reposer vos têtes,
De tapis à vos pieds, d'essence à vos toilettes . . .
Pas d'étoffes de choix, ni de beaux vêtements
Où la pourpre et l'azur mêlent leurs ornements . . .
Cependant, sans ces biens, à quoi sert la richesse?
Moi, je pourvois à tous, vigilante maîtresse,
Comme le boeuf oisif pressé par l'aiguillon,

Chacun, grâces à moi, va creusant son sillon.
C'est par moi qu'on agit, c'est par moi que le monde,
L'artisan courageux, en face du besoin,
Veut le vaincre, et redouble et de zèle et de soin.

Plutus.

Peux-tu bien te vanter, ô déesse incommode!
Tu donnes des habits des long-temps hors de mode,
Mille insectes malsains, fléaux de l'homme, sont
Tes hôtes assidus; pour s'appuyer le front,
Tes protégés (hélas! leur front est bientôt chauve)
N'ont qu'une pierre, et puis des racines de mauve,
Voilà leur nourriture; ils vont au feu des bains,
Quand il fait froid, brûler et leurs pieds et leurs mains.
La musique qui plaît à ta méchante oreille,
C'est le cri des enfants, quand la faim les réveille;
Ta voix rauque, sans cesse, empêchant le sommeil,
Dit: — Il faut se lever, bien avant le soleil.
Sur tes traces partout l'on gémit et l'on pleure,
Bacchus n'entre avec toi dans aucune demeure.
La figue désséchée avorte à ton figuier;
Ton coffre est toujours vide, ainsi que ton cellier.
Ta main en y touchant souille l'eau des fontaines,
Plus même que la peste on te fuit dans Athènes
Flatte-toi donc encore, oui, flatte-toi des biens
Que dans ton équité tu procures aux tiens . . .

La Pauvreté.

Vieillard, qui n'as encor jamais frappé ma vue,
Tu nous peins la paresse et mendiante et nue;
Vivre honteusement de l'aumône du jour,
Voilà des coeurs oisifs l'habitude et l'amour!
De tes comparaisons, comprends le ridicule,
C'est prétendre égaler Denis à Trasybule.
Ce n'est pas là ma vie, et ce n'est pas mon voeu.
Je sais, sans superflu, me contenter de peu,
Mais on ne me voit point manquer du nécessaire.
Mes larges flancs n'ont pas engendré la misère.
Je suis la Pauvreté, la reine du travail,
De l'epargne féconde amassée en détail.

A Plutus (qui rit.)

Tu ris, vieillard, tu ris; connais mieux ma justice;
Plutus au genre humain est moins que moi propice;
Ceux qu'il a visités, sourds, ventrus et goutteux . . . .

Plutus.

C'est en les affamant que tu leur rends la taille
Svelte et mince.

La Pauvreté.

On a tort, vieillard, lorsque l'on raille:
Vois ceux chez qui Plutus, aveugle comme toi,
Entre et verse ses dons, ce sont des gens sans foi,
Des gens efféminés; il dedaigne les justes,
Il ne fréquente pas les laboureurs robustes:
Il préfère la ville et s'égare toujours;
Il entre chez Lais aux vénales amours.
A qui refuse l'or, il donne une toilette,
Des beautés de Corinthe il fait ainsi l'emplette;
Mais ces femmes de bien, dont on est trop épris,
Plus que la courtisane excitent mon mépris.

Plutus (à part).

Fatale cécite!

La Pauvreté.

Le débauché Clysthène
L'héberge en son palais, à la face d'Athène;
Il corrompt jusqu'aux bons; il rend l'homme insolent;
On se croit tout permis lorsqu'on est opulent.
Au contraire, avec moi l'homme est doux et modeste.
Que font nos orateurs? tant qu'auprès d'eux je reste,
La probité réside en leur généreux plans,
Une fois enrichis, plus de nobles élans!
Ils trahissent le peuple, et prêts à tout défendre,
On les voit, justes dieux! à la Perse se verdre!
L'or est insatiable . . . Oui, la gloire et l'honneur,
L'amour, l'ambition peuvent remplir le coeur;
L'or ne lasse jamais, jamais son poids ne pèse.
A-t-on treize talens, on veut en avoir seize.

Plus, on en veut quarante . . . Ardente soif de l'or,
Plus on te satisfait, et plus tu dis: encor!
Tel est, tel est Plutus!

Inhaltlich hielt sich demnach unser Dichter enge an seine Vorlagen, sprachlich kann man seine Nachbildung wenn man von den oben angeführten Auslassungen absieht, eine sehr freie Übersetzung nennen. Lange Zitate als Belege hierfür anzuführen, würde uns zu weit ablenken. Um sich zu überzeugen, braucht man nur die eben abgedruckte Stelle mit dem Originale zu vergleichen.

An ausgeprägten Charakteren weist die Nachbildung ebenso wenig wie das Original etwas nennenswertes auf, man müßte denn die nach Christ[1]) von der historischen Wirklichkeit gänzlich abweichende Figur des Sokrates als einen solchen betrachten, wofür indes wenig Belege aufzubringen sind.

Aufführung und Kritik.

Die Erstaufführung der „Wolken“ wird am besten charakterisiert durch den Satz des Kritikers der Quotidienne: „Les Nuées ont obtenu un succès tout-à-fait littéraire; le parterre lettré de l'Odéon a écouté l'oeuvre d'Aristophane avec un respect tout classique.“ Das Theater des „Quartier latin“ war in der Tat der einzig richtige und mögliche Boden für derartige Schöpfungen. Der Löwenanteil an dem Beifall, den das Stück errang, fiel Rouvière zu, der nach dem übereinstimmenden Urteil der Presse als Plutus in Maske und Spiel geradezu bewundernswert war. Eine interessante und für das Odeon bezeichnende Einzelheit enthält der Bericht Janins. Darnach

---

[1]) Geschichte der griechischischen Literatur 1905. S. 303.

war die Ausstattung des Stückes geradezu kläglich. Sokrates, der in einem hochgehängten Korbe sitzend darzustellen war, saß in dem Vehikel, das sonst Medea als Drachenwagen diente, und nur halb vermochte eine kümmerliche Wolkendekoration den Drachenschweif zu verbergen. Auf solche und ähnliche Mängel mag zum Teil auch die geringe Zahl der Aufführungen — das Stück erlebte nur deren 20 — zurückzuführen sein. Inhalt und Aufbau selbt fanden in der Presse ziemlich abfällige Beurteilungen. Zwei der bemerkenswertesten davon mögen hier Platz finden. Der Anonymus der Revue de Paris schreibt: „Les Nuées d'Aristophane, comédie devant laquelle tout le peuple athénien entrait dans une hilarité frénétique, n'ont conservé aujourd'hui, qu'une seule partie comique, celle qui ne faisait pas rire autrefois. Le coin est effacé, le type est perdu.“ Janin vergleicht den griechischen Dichter mit Molière und sagt: „De toutes les comédies d'Aristophane il n'en est pas une seule qui puisse satisfaire le goût, les moeurs et les habitudes d'un peuple qui a été élevé avec la comédie de Molière. Ce n'est pas seulemeut l'esprit qui manque à la comédie grecque, c'est l'art, c'est le goût, c'est l'intérêt, ce sont les caractères. C'est le grand art de la comédie de Molière de ne s'occuper ni du gouvernement, ni de la chose publique, mais des moeurs, des lois, des vices, des usages, des passions“. Janin hat mit dem Unterschied zwischen Molière und der griechischen Komödie recht, wenn er sich auf die ältere Periode derselben beschränkt, die sich tatsächlich, wie schon erwähnt, nur mit den ersteren der von ihm angeführten Faktoren beschäftigt. Gerade die neuere attische Komödie aber wurde durch ihre Dramatisierung der moeurs, lois, vices, usages und passions ihrer Zeit vorbildlich für die Nachwelt.

Im Übrigen darf man nie vergessen — und das haben diese Kritiker sämtlich außer Acht gelassen —, daß solche Dramen[1]), mögen sie nun bloß übersetzt oder bis zu einem gewissen Grade zurechtgemacht sein, stets mit den Augen ihrer Zeit betrachtet sein wollen, um volles Verständnis zu finden.

* * *

Plautus.

L'Heureux Naufrage.

Das Stück, eine Komödie in einem Aufzuge und in Alexandrinern, ist eine getreue Nachbildung des plautinischen Rudens. Man könnte es als eine Uebersetzung desselben bezeichnen, wenn nicht die 5 Akte des Originals in einen zusammengezogen wären. Die Handlung verläuft in folgender Weise.

Ein Sklavenhändler (bei Plautus der Kuppler) ist infolge eines Seesturmes an ein fremdes Ufer verschlagen worden. Mit ihm haben sich zwei seiner Opfer — junge Mädchen von großer Schönheit — gerettet, und diese bietet er nun auf dem nächsten Sklavenmarkte aus. Bei

---

[1]) An sonstigen französischen Bearbeitungen aristophaneischer Komödien kenne ich aus eigener Lektüre nur noch den „Plutus" von George Sand (Revue des deux Mondes 1. Jan. 1863, Bd. 43, S. 5—56) und den „Conseil des Dix", eine komische Oper von Leuven und Brunswick (Paris 1842) nach den Ecclesiazusen. Racines Nachahmung der „Wespen" ist zu bekannt, um eigens genannt werden zu müssen. Bei dieser Gelegenheit möge auch erwähnt werden, daß die Broschüre von I. Stanger: Ueb. Umarbeitg. einiger Komödien des Aristoph (Leipz. Teubner 1870, 50 S., 8⁰) sich nicht, wie man aus dem Titel schließen könnte, mit Nachahmungen, wie sie uns hier vorliegen, beschäftigt, sondern mit der Frage, ob und inwieweit bestimmte Komödien des Arist. von ihm selbst für Wiederholungen abgeändert wurden.

dieser Gelegenheit wird das eine der beiden Mädchen von einem Vorüberkommenden als seine geraubte Tochter wiedererkannt und befreit, während der Sklavenhändler wegen Menschenraubes ins Gefängnis wandert.

In Wegfall kommt demnach bei dieser Zusammenziehung einmal der Umstand, daß der Geliebte des einen Mädchens dasselbe vom Händler loskaufen wollte, sodann der Chor der Fischer, ferner die umständliche Art, wie sich bei Plautus die Erkennungsszene ergibt. Dort wird nämlich erst mit Hilfe eines zufällig aus dem Meere gezogenen Koffers bezw. dessen Inhalts (der Crepundia) das Mädchen von seinem Vater bestimmt agnosziert.

Nach den Ermittelungen Leo Lucas' scheint das Stück eine der ersten dramatischen Schöpfungen des Dichters gewesen zu sein und wurde von ihm mehrfachen Umarbeitungen unterzogen. Warum Lucas dasselbe weder aufführungs- noch druckfertig machte, läßt sich nur mehr mutmaßen, wie bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel (S. 132) ausgeführt ist.

3. Kapitel.

Die Originaldramen.

I. Historische Stoffe.

Une Aventure Suédoise.

Über den Ursprung dieses düsteren Dramas gibt uns Lucas selbst ausführlichen Aufschluß in einem fingierten Briefe an die Dame, von der ihm die Anregung zu dem Werke kam. Das Drama ist neben der eigentlichen Ausgabe von 1842 bereits in einem früheren Werke[1]) abge-

[1]) Caractères et portraits de femmes. Paris 1836, Bd. 2.

druckt, und zwar unter dem Titel Hedwige d'Ericstal. Daraus geht hervor, daß dasselbe zu den ersten dramatischen Schöpfungen unseres Dichters gehört. Der erwähnte Brief, der uns einen tiefen Einblick in das dichterische Schaffen Lucas' gewährt, hat folgenden Wortlaut:

A Mlle. Johanna de S.

„Je m'étais assis un soir au balcon des Français; mais mon esprit, entraîné par un caprice de poésie, errait loin de la salle où je venais fréquemment étudier dans toutes ses nuances le jeu si profond, si parfaitement senti, si jeune, de Mlle. Mars. Un de ces rêves qui absorbent quelque temps la vie et transportent l'âme dans une région idéale me dominait depuis plusieurs jours. Il se développait dans mon imagination un plan de drame, où la passion, aux prises avec le devoir, était vaincue par lui; mais les types principaux de ma pensée ne revêtaient pas encore de formes déterminées. Mon oeuvre flottante était en quelque sorte bercée dans mes rêveries, comme au milieu des vagues du port se balance une légère embarcation prête à déployer ses voiles au premier souffle du vent.

Ce soir là donc, distrait, je restais sourd à tout ce qui se disait sur la scène; la tête appuyée sur ma main, j'écoutais les voix qui murmuraient confusément en mon sein.

Vous vîntes en ce moment vous asseoir dans une stalle voisine de la mienne; votre frère vous accompagnait; il vous avait fallu passer devant moi pour prendre votre place. Votre air étranger, la douceur de vos yeux, la candeur empreinte sur votre front, attirèrent mon attention. Des mots de voisinage, échangés par politesse à l'occasion de quelques acteurs dont vous désiriez connaître les noms, établirent entre nous dans les entr'actes une conversation suivie. Vous me parlâtes de la Suède, votre pays; de son théâtre, moins brillant, mais plus réservé que le nôtre; de la sévérité des moeurs qui règne dans les contrées du Nord. A mesure que vous m'entreteniez de la naiveté de sentiments, de l'honnêteté de coeur qu'on rencontre généralement chez les femmes de Suède, le portrait que je rêvais et que ne rappelait aucun de mes souvenirs se dessinait dans ma pensée, et lorsque, à la fin de la soirée, je vous quittai après avoir entendu votre frère raconter les

héroiques efforts de Gustave Wasa pour reconquérir l'indépendance de sa patrie, le cadre même de mon tableau était trouvé.

Pour me faire mieux comprendre de vous, je dirai que votre regard timide et doux avait éclairé mes abstraites idées comme une lumière qui se glisse dans la chambre où le voyageur est entré de nuit en révèle soudain les objets à ses yeux.

Depuis cette soirée, j'eus souvent le bonheur de vous revoir à ce même balcon des Français où m'appelait ma triste profession de critique.

Es folgen nun einige Verse, die ihr der Dichter bei ihrer Abreise nach Italien ins Stammbuch schrieb. Der Schluß des Briefes lautet:

Ces vers n'étaient qu'une promesse de souvenir, et je la remplis aujourd'hui, cette promesse, en vous dédiant une oeuvre sur laquelle vous avez influé sans le savoir, et que je voudrais meilleur pour quelle fut plus digne de vous, pour qu'elle répondît mieux aux respectueux sentiments que je vous ai conservés.

H. L.

Der Schauplatz des düsteren Konfliktes, der in des Dichters Phantasie entstanden war und durch den unbewußten Einfiuß jener schwedischen Dame einen historischen Rahmen erhalten hatte, ist ein Frauengemach auf Schloß Ericstal in Schweden. Der Herr der Besitzung, Graf Friedrich von Ericstal, weilt als Geächteter fern von seinem Heimatlande, das die Befreiungskämpfe mit Söldnerheeren aller Nationen überschwemmt haben. Seine Gattin, die mit einem fünfjährigen Töchterchen allein auf dem Schlosse zurückgeblieben ist, wird seit langem von einem französischen Hauptmann, der in schwedischen Diensten steht, mit Liebesanträgen verfolgt. Sie hat jedoch dieselben stets standhaft zurückgewiesen in der Hoffnung, ihr Gatte, an dem sie mit treuer Liebe hängt, werde eines Tages frei zurückkehren. Sie hat nicht vergeblich gehofft, er ist gekommen, jedoch bei Nacht und Nebel,

denn der Achtspruch ruht noch immer auf ihm und Entdeckung brächte ihm den sicheren Tod. Er kann deshalb die Gattin nur zu bestimmten Stunden sehen, wenn die Stille der Nacht über dem Schlosse liegt. Bei einer solchen Gelegenheit nun werden die Beiden einmal von dem französischen Hauptmanne, den die Eifersucht nicht schlafen läßt, überrascht. Der Graf denkt sofort an ein geheimes Einverständnis seiner Gattin mit dem Fremden und macht ihr in beleidigtem Ehrgefühle den Vorwurf, sie hätte ihm während seiner Abwesenheit die Treue gebrochen. Diese ungerechte Beschuldigung kränkt die Ärmste so schwer, daß sie in ihrer Verzweiflung sich vergiftet. Zu spät merkt der grausame Gatte, was er getan und nun zieht er den Degen gegen den Räuber seines Glückes. Der Hauptmann, dem der Tod der geliebten Frau alle Lust am Leben genommen hat, läßt sich im Zweikampfe tötlich treffen und sühnt auf diese Weise den falschen Verdacht, den er über eine Unschuldige gebracht hat, mit dem Tode.

Die Handlung ist, wie aus dieser Skizze hervorgeht, von gedrängter Kürze, die Verwicklung die denkbar einfachste und dennoch ist das Ganze auch bei der Lektüre von unmittelbarster dramatischer Wirksamkeit. Der Grund hierfür liegt in der geschickten Häufung packender Momente, in dem engen Rahmen eines Einakters und dem klug berechneten Aufbau der Handlung, die sich nach dem folgenden Plane in rascher Steigerung entwickelt:

Vergebliches Liebeswerben des Hauptmanns.

Hedwig in der Erwartung ihres Gatten.

Die Überraschung beider durch den Eifersüchtigen.

Verdacht des Gatten und seine Vorwürfe.

Selbstmord der beleidigten Frau und Sühne durch den Tod des Schuldigen.

Die Zeichnung der Charaktere geht naturgemäß bei der Kürze des Ganzen über gewisse Ansätze nicht hinaus. Am ausgeprägtesten ist derjenige des Grafen, der in seiner maßlosen Eifersucht auf die Ehre seines Hauses, die keine Entschuldigung kennt, keine Einwürfe duldet, in mancher Beziehung an die rigorosen Ehrbegriffe der Ehemänner in den spanischen Dramen erinnert. Die betreffende Szene möge als Beleg hierfür und zugleich als Probe aus dem ziemlich seltenen Drama hier Platz finden:

Scène XII.

Mme D'Ericstal, Frédéric.
Mme D'Ericstal, allant vers lui.

Le chevalier vous rend la liberté sans doute?
Il vous permet de fuir par la secrète route?

Frédéric.

Pas encor, mais son zèle à votre zèle égal,
Empressé de me voir loin des murs d'Ericstal . . .

Mme D'Ericstal.

Ah! d'un tourment au moins mon âme est délivrée:
J'avais peur que de vous on ne m'eût séparée;
Je puis donc vous parler, à vos chagrins m'unir,
Me flatter de l'espoir d'un meilleur avenir,
Détruire en votre esprit une fausse apparence,
De ma fidélité vous donner l'assurance:
Car vous ne croyez pas sans doute aveuglement
Tout ce qu'il vous a dit dans son egarement;
Vous ne le croyez pas? . . . Oh! non, la jalousie
A fui bien loin de vous, vous, qui m'avez choisie
Comme ayant . . . Pardonnez un éloge ingénu:
Le plus sincère coeur que vous eussiez connu.
Allez, cette vertu ne s'est pas démentie;
Que par la foudre, ô ciel! je sois anéantie!
Si lorsque mon honneur se défend devant vous,
Je cherche à vous tromper! . . . Vous n'êtes plus jaloux.

Sur ces lettres, d'ailleurs, daignez jeter la vue;
L'amour du chevalier, sa colère imprévue,
Tout s'explique: lisez . . .

(Elle lui remet les billets, qu'il parcourt et qu'il froisse entre ses mains.)

Mais regardez mon front,
Vous verrez si je mens, et si l'on me confond.

Frédéric.

(qui s'est approché de la table, saisit le luth. Avec ironie.)
C'est bien l'un de ces luths et d'Espagne et de France
Sur lesquels les amants chantent leur espérance!

Mme D'Ericstal, timidement.

Retenue au château comme en captivité,
J'ai charmé par des chants ma longue oisiveté.

Frédéric.

Ces instruments sont faits pour amollir les âmes;
Nos aieux, prétendant qu'ils corrompaient les femmes,
Les onts proscrits longtemps. Toujours les trahisons
Disaient-ils, avec eux entrent dans les maisons.
Je n'en veux pas chez moi.
(Il repousse violemment le luth).

Mme D'Ecristal, effrayée.

De quel transport saisie,
Votre âme en ce moment montre sa jalousie!
Vous doutez donc de moi?

Frédéric, après avoir parcouru les billets.

J'aurais tort, en effet,
Aprés ce que j'ai vue, ce que vous avez fait!
Un homme qui se glisse auprès de votre couche;
Ces billets où l'amour, plus que l'honneur, vous touche . . .
Ce n'est rien, n'est-ce pas?

Mme D'Ericstal.

Mais ces billets si doux
Ne font que des noeuds qui m'unissent à vous.

Frédéric.

Ces billets éloquents montrent à chaque ligne
Que votre âme accueillait une tendresse indigne;
Ces airs si vertueux, ces grands mots de devoir,
Au coeur de votre amant n'ont pas ôté l'espoir.

Mme D'Ericstal.

Frédéric, voilà donc quelle est votre pensée!
Tout amour a cessé, toute estime est passée;
Votre esprit incertain, de soupçons combattu,
Sans croire à mes serments accuse ma vertu.

Frédéric, avec ironie.

La vertu d'une femme! insensé qui s'oublie
A placer son honneur sur ce roseau qui plie.

Mme D'Ericstal.

Cependant votre honneur n'a pas plié si bas.

Frédéric.

L'honneur qu'on fait fléchir ne se relève pas.
La pudeur, par un souffle un instant effleurée,
Ne reprend plus l'éclat dont elle était parée.

Mme D'Ericstal.

J'atteste ce château, de la mienne témoin . . .

Frédéric, froissant les lettres.

L'adultère du coeur, de l'autre n'est pas loin.

Mme D'Ericstal, joignant les mains.

Ayez de la pitié, Dieu juste, pour mon âme;
Mon époux n'en a point.

Frédéric, avec force et se levant.

Ni Dieu non plus, madame:
Quand vous brisez un noeud par lui-même béni,
Dans le ciel croyez-vous ce parjure impuni?
Dieu, pour perpétuer son image sur terre,
Créa le mariage et le voulut austère.
Sur cette base auguste où s'étendit sa main,
Il fonda le bonheur de tout le genre humain,

Gardiennes du repos, de l'honneur des familles,
Nous ferez-vous douter de nos fils, de nos filles?
Pensez-vous altérer le sang de nos aïeux
Sans amasser sur vous la colère des cieux?
C'est par vous que les fils dégénérant des pères
Dégradent des maisons autrefois si prospères.
Quand un rayon d'en haut qui tombe par hasard
Eclaire ces secrets et les livre au regard,
Faut-il donc ne pas voir?

Mme D'Ericstal.

Mais votre âme irritée
Comme coupable, hélas, jusqu'ici m'a traitée.

Frédéric.

Vous l'êtes, et je vais d'un bras terrible et prompt
Dans le sang d'un rival laver ce lâche affront!
Je ne souffrirai pas qu'une indigne faiblesse
Tache de ma maison la gloire et la noblesse.

Mme D'Ericstal.

Il songe à vous sauver, vous voulez l'égorger!

Frédéric.

Pour lui seul, je le vois, vous craignez le danger;
A ce honteux amour sous mes yeux asservie,
Du suborneur encore vous défendez la vie.

Mme D'Ericstal.

Non, la vôtre!

Frédéric.

La mienne! A qui perd son honneur,
Croyez-vous que la vie offre encore du bonheur?
Il faut la rendre pure ainsi qu'on l'a reçue.
De cette route Dieu nous a livré l'issue
Pour qu'on puisse en sortir aussitôt qu'on prévoit
La honte de soi-même, et tout homme le doit.
Vivre! quand je ne puis auprès de vous, madame,
Sentir battre mon coeur sans avilir mon âme!

Mme D'Ericstal.

Quel langage cruel! chaque mot insultant
Est un coup de poignard! Par le ciel qui m'entend,

Croyez-en, Frédéric, un coeur fidèle et tendre;
Ne m'abandonnez pas, laissez-moi me defendre:
Si, quand je vous crus mort, en mon coeur égaré,
J'ai laissé s'affaiblir un sentiment sacré;
Si j'ai, n'étouffant pas son ardeur insensée,
Permis au chevalier de m'ouvrir sa pensée,
Sans jamais donner lieu, je dois le répéter,
Aux transport furieux qu'il a fait éclater,
A votre souvenir sans effort ramenée,
De ma vie avec soin arrachant une année,
Je puis n'y plus penser, et par un prompt retour
Retrouver ma constance et mon premier amour.

Frédéric.

Tous ces discours sont vains.

Mme D'Ericstal.

Que votre coeur pardonne!

* * *

Aufführung.

Der Erfolg der Aventure Suédoise war, soweit es sich aus den Äußerungen der Presse noch feststellen läßt, nicht unerheblich. Freilich hätte nicht viel gefehlt und das Stück wäre gleich am ersten Abend rettungslos verloren gewesen. Die Schauspielerin nämlich, welche die Heldin des Dramas darstellte, hatte ihr Kostüm so unglücklich gewählt, daß bei ihrem Erscheinen ein Sturm der Heiterkeit losbrach, in den sie schließlich selbst mit einstimmte[1]). Im übrigen fand das Drama den vollen Beifall der Kritik, deren stereotype Phrasen zu zitieren

---

[1]) Nach Porel & Monval (a. a. O. S. 211) war es ein „acteur" namens Rousset; nun war aber bei der Erstaufführung nach Lucas' Angaben nur eine Schauspielerin dieses Namens vertreten, welche die Rolle der Hauptheldin gab. Die Angaben des erwähnten Werkes müssen demnach auf teilweisem Irrtume beruhen.

man uns hier erlassen wolle. Nur des einen treffenden Urteils[1]) sei hier gedacht, das Gerard de Nerval mit folgenden Worten ausdrückt: L'auteur avait le droit de peindre avec quatre actes de plus la tyrannie des Danois; telle qu'elle est, l'Aventure Suédoie est une tragédie réduite à la substance de l'intérêt romanesque et passioné. Darin eben besteht, wie wir schon oben bemerkt haben, der größte Vorzug des Dramas, daß es darauf verzichtet, die eigentliche Handlung mit einem Netze nebensächlicher Schilderungen und Ereignisse zu umspinnen und so auf die gewohnte Zahl von 4 oder gar 5 Aufzügen zu bringen.

Champmeslé.

Das einaktige Lustspiel Champmeslé hat das historische Liebesverhältnis Jean Racine's und der Schauspielerin Marie Champmeslé zum Gegenstande. Über das Tatsächliche dieses Verhältnisses wurden lange Zeit die entgegengesetztesten Ansichten verfochten. Louis Racine, des Dichters Sohn, hat es rundweg in Abrede gestellt[2]), daß je unerlaubte Beziehungen zwischen den Beiden bestanden hätten. Wieviel allerdings von dieser warmherzigen Verteidigung auf Rechnung rein kindlicher Pietät zu setzen ist, bleibt fraglich. Der Abbé de la Roque, der mütterlicherseits von Louis Racine abstammte, war schon nicht mehr so fest überzeugt von der Unschuld des Dichters. Im Gegenteil, er entschuldigt[3]) das Verhältnis damit, daß damals Racine noch unvermählt gewesen sei und daß das schlimme Beispiel des Hofes sowie der ganzen guten Gesellschaft nicht wenig

---

[1]) La Presse a. a. O.
[2]) Mémoires, S. 16.
[3]) Lettres inédites de Jean Racine, S. 86 ff.

zu dieser kleinen Verirrung beigetragen hätten. Die Resultate der modernen Forschung dürfte am besten Mesnard's Urteil verkörpern, der sich dahin ausspricht[1]), daß es mit dem Liebesverhältnis der Beiden, ebenso wie mit dem daraus entsprossenen natürlichen Sohn zweifellos seine Richtigkeit habe. Als Racine die Champmeslé kennen lernte, war sie etwa 26 Jahre alt. Damals hatte sie eben im Hôtel de Bourgogne die Hermione gespielt und Racine war so begeistert von ihr, daß er nach der Vorstellung in ihre Loge stürzte und ihr auf den Knien für das herrliche Spiel dankte[2]). Darüber, daß sie eine ganz hervorragende Schauspielerin war, sind übrigens alle Berichte einig. Lafontaine prophezeite ihr (und sich) in einem hübschen Gedichtchen die Unsterblichkeit, und sogar der puritanische Boileau widmete ihr die schmeichelhaftesten Verse[3]).

Racine war jedoch nicht der einzige, den die Champmeslé mit ihrer Gunst beglückte. Die erfolgreichsten ihrer Anbeter waren außer ihm Charles de Sevigné[4]), Charles Amédée de Broglie und der Comte de Clermont Tonnerre.

Diese Leidenschaft der Schauspielerin für das männliche Geschlecht hat nun Lucas zum Gegenstand einer

---

1) Œuvres complètes de Jean Racine (Grands Ecriv.) Bd. I, Introduction, S. 79.

2) Diese Scene hat Pierre Gauthiez zum Gegenstand eines zierlichen Einacters in Alexandrinern gemacht unter dem Titel: Racine et la Champmeslé. Paris (Goupy und Jourdan) 1889, 27 S., 8⁰. Vgl. auch: Parfaict, Hist. du Théâtre fr. XIV, 513 (1748).

3) Die Widmungen Boileau's und Lafontaine's sind abgedruckt bei Regnier, Souvenirs et Etudes, S. 101.

4) Mme. de Sévigné, seine Mutter, nannte deshalb die Champmeslé in ihren Briefen scherzweise „Ma belle-fille“; vgl. den Brief an Mme. de Crignan vom 15. Jan. 1672.

hübschen Satire gemacht. Die bereits verheiratete Champmeslé treibt das gefährliche Spiel mit Racine und dem Grafen von Clermont zugleich, ohne daß einer der beiden eine Ahnung von seinem Rivalen hätte. Durch Zufall kommt der betrogene Gatte beiden auf die Spur und benützt die Gelegenheit, die Treulose zu demütigen, indem er dafür sorgt, daß ein feuriger Liebesbrief des Grafen dem ahnungslosen Racine in die Hände fällt, während der Graf ein Medaillon mit den vereinigten Bildnissen Racine's und der Geliebten zu Gesichte bekommt. Die Nächstbeteiligten, der betrogene Gatte und die männertolle Frau, nehmen übrigens das Ganze von der leichten Seite und sind weit entfernt, sich darob zu grämen.

Die Handlung des Stückes ist also ziemlich ärmlich, und sie würde auch schwerlich für die 24 Szenen mit den 912 Alexandrinern gereicht haben, wäre der Dichter nicht da und dort in der Zeichnung der verschiedenen Charaktere etwas ausführlich, beinahe weitschweifig geworden.

Mit besonderer Hingabe sind die Figuren des betrogenen Champmeslé, der ungetreuen Gattin und der beiden Dichter Racine und Lafontaine gezeichnet. Champmeslé ist ein gutmütiger Schwätzer und sich seiner geistigen Unbedeutendheit wohlbewußt (Sz. I). Trotzdem versucht er sich in Gedichten und Dramen, für die er sich allerdings den Ertrag schon im Voraus bezahlen läßt (Sz. IV). Den illegitimen Passionen seiner Gattin steht er, solange er keinen Nachteil davon hat, völlig gleichgültig gegenüber und antwortet auf die wiederholten Warnungen Lafontaine's mit überlegenem Lächeln, man müsse sich über derlei Dinge nicht zu sehr alterieren; solange man niemandem etwas schuldig sei, von allen wohlgelitten sei und hübsch in Frieden leben könne, dürfe man ruhig

und zufrieden sein (Sz. IV). Diesem Prinzip bleibt er auch treu, nachdem er sich die beiden Liebhaber auf bequeme Weise vom Halse geschafft hat.

Seine Gattin ist das Urbild einer koketten, leichtfertigen Diva, der die Hahnreischaft des Gatten und die galanten Abenteuer zum Lebensbedürfnis geworden sind. Als sie die doppelte Entdeckung ahnt, beruhigt sie sich schnell mit den Worten:

Après tout, pour être vertueuse
Faut-il chez soi mener une vie ennuyeuse?
Pour plaire à son mari, transformer sa maison
En un triste séjour, volontaire prison?
Qu'est-il de si coupable à fixer sur ses traces
Par un sourire, un mot que nous dictent les grâces,
Un essaim d'amoureux? à composer sa cour
Des poètes du temps et des hommes du jour?

Als ihr dann eine einzige Stunde beide Liebhaber entreißt, träumt sie ein wenig vor sich hin, dann tritt sie an den Spiegel, um sich für neue Eroberungen zu schmücken. Die historische Champmeslé konnte wahrlich nicht schlimmer sein als diese!

In Racine's Charakter tritt bei Lucas keine Seite so sehr hervor, als die des eifersüchtigen Liebhabers, der sich in sentimentalen Klagen nicht genug tun kann. Aus diesen Klagen leuchtet aber auch eine treue, warme Liebe hervor, wie sie nur ein Poet von der Gemütstiefe Racine's fassen konnte. Die betreffende Szene verdient nach Inhalt und Form eine unverkürzte Wiedergabe.

Scéne 11.
Marie, Racine.
Racine.

Enfin! je vous rencontre
Sans que tout l'univers à vos côtés se montre!
Hier, je ne fus pas, Marie, assez heureux

Pour m'approcher de vous et vous offrir mes voeux.
A l'hôtel de Bourgogne, au sortir du théâtre,
Phèdre, toute aux discours de la foule idolâtre,
Au milieu des marquis oubliait dans un coin
Son maître, du triomphe immobile témoin.

Marie.

Dois-je me confiner tristement dans ma loge,
Sans recevoir jamais le plus léger éloge?

Racine.

Marie, il fut un temps où vous n'aviez besoin
Que de mon seul suffrage, et ce temps n'est pas loin.
Vous avez bien changé!

Marie.

Le monde nous impose
Des devoirs.

Racine.

Attendez, pour plaider votre cause,
Le comte de Clermont, car il viendra chez vous;
Il le disait hier.

Marie.

Ah! votre esprit jaloux
S'emporte et se trahit. Ce n'est pas cette foule
D'adorateurs brillants dont le flot toujours roule
Que vous voulez bannir. Un seul a sur son front
Amassé le courroux, le comte de Clermont.

Racine.

Eh bien, oui, j'en conviens, je suis jaloux, Marie,
Jaloux de ce seigneur, qui par la flatterie,
Par l'orgueil de son rang veut gagner votre foi.
C'est me ravir le coeur; n'êtes-vous pas pour moi,
Faut-il le répéter, plus encore qu'une femme?
Si je vous perds, je perds le meilleur de mon âme.
Vous donniez une forme à ces êtres aimants
Que mon art évoquait dans ses enchantements;
Monime au coeur discret, Phèdre aux vives alarmes,
Iphigénie en pleurs, se paraient de vos charmes.
Ce beau monde idéal s'en irait avec vous.
Comment, dites-le moi, ne pas être jaloux?

Marie.

Beaucoup trop aisément vous prenez de l'ombrage;
Bien accueillir les gens, c'est vous faire un outrage;
Votre tête se trouble, au point qu'en vérité,
Je ne reconnais plus votre tact si vanté.
Vous venez d'oublier que c'est pour elle-même
Qu'une femme veut plaire et souhaite qu'on l'aime.

Racine.

Pardonnez-moi, Marie ... Ah! je le vois, ingrate.
(Elle fait quelques pas du côté du salon.)
Dans vos yeux, dans vos pas, l'impatience éclate;
Votre âme est tout entière au comte de Clermont,
Ma présence vous gêne, et blessé de l'affront,
Je vous quitte à jamais ... oui d'une âme hardie
Portez-lui vos amours ...

Marie.

Quoi! de la tragédie!

Racine.

Trêve aux propos railleurs!

Marie.

Réfléchissez alors.
Je me vois exposée à vos jaloux transports,
En avez-vous le droit? suis-je votre maîtresse?

Racine.

Ma jalousie est pure ainsi que ma tendresse.
Je vous aime; le père aime ainsi son enfant,
Que du moindre danger avec zèle il defend.
Je vous aime; l'artiste ainsi dans le mystère
Aime son oeuvre et craint qu'un souffle ne l'altère.
Vous paraissiez comprendre un sentiment si doux,
Vous me l'aviez permis: Marie, oubliez-vous
Que votre coeur ...

Marie, avec coquetterie.

Mon coeur, mon coeur reste le même.
Voulez-vous, pour savoir si toujours on vous aime,
Derrière le rideau comme votre Néron,
Ouir ...

Racine, avec quelque hésitation.

Que dites vous? moi, vous épier! . . . non.
Mais ayez donc pitié d'un coeur qui vous adore,
Ménagez ses soupirs; s'il en est temps encore,
Eloignez de vos pas ce comte que je hais,
Nous saurons retrouver ces instants si parfaits,
Marie, où nuls destins ne s'égalaient aux nôtres.
J'eus peut-être des torts, j'en conviens; oui, nous autres,
Nous aimons tristement, souvent vous l'avez dit,
Poètes, dont sans cesse un rêve tient l'esprit.
Je deviendrai joyeux; la cour, par son usage,
Déjà m'enseigna l'art d'egayer mon visage.
Je serai, si par là votre coeur m'est acquis,
Souriant et léger comme un de nos marquis.
Afin qu'on dise un jour: Comme elle fut aimée!
Je prétends ajouter à votre renommée.
J'ai fait Phèdre pour vous, cette oeuvre où, dans mes vers,
L'amour est exprimé sur des tons si divers.
Eh bien, je sens en moi, si vous m'aimez, Marie.
Que cette source-là n'est pas encor tarie.
Je puis, ayant reçu ce don du Créateur,
Pour que votre talént brille plus enchanteur,
Animer (j'ai songé de cet être céleste)
Un modèle de grâce et de vertu modeste.
Comme autrefois encore un sourire, un regard!
Rendez-moi votre amour . . . Marie, est-il trop tard?
Ne pouvez-vous me faire enfin le sacrifice
De monsieur de Clermont? . . .

Marie, à part.

Il me met au supplice.

(Haut).

Faut-il me susciter un ennemi puissant?
Je l'accueille, on le sait, en faveur de son rang,
Mais je ne vois qu'en vous un ami véritable.

Racine.

Un ami! . . .

Marie.

Dire plus, c'est presque être coupable!
Mon coeur n'a pas le droit, l'amour l'eût-il atteint,

D'exprimer les transports que le vôtre dépeint.
Mais vous m'avez à vous noblement élevée
De la condition où vous m'avez trouvée.
Je me rappelle encor l'instant heureux et doux,
Le premier, où s'en vint tomber à mes genoux
Le poète inspiré voyant de son génie
Passer et vivre en moi la touchante harmonie.
Vous avez achevé, maître attentif et sûr,
L'oeuvre de Champmeslé, comédien obscur;
Grâce à vous, j'ai goûté la noble poésie,
Le doux charme des vers, l'expression choisie;
Vous m'avez emportée en un monde meilleur,
Où croît l'intelligence, où s'agrandit le coeur.
Pour lutter avec vous, quel autre aurait ce charme?

Racine.

Un sourire m'enchaîne, un regard me désarme!
Vous le savez trop bien. Non, non, de votre coeur
Le comte de Clermont n'est pas encore vainqueur;
Dites-moi que Marie à sa bonté première,
En me voyant souffrir, reviendra tout entière.
Puisse l'amour encore, l'amour par qui je vaux,
De son flambeau divin éclairer mes travaux!
Piquante Sévigné, tu l'as trop bien su dire,
Si je cessais d'aimer, je cesserais d'écrire!

Marie.

Que votre esprit se calme; allons, plus de courroux!
Vous verrez aujourd'hui que l'on pensait à vous!
Oui, dans mon médaillon votre image enfermée.
D'après votre désir . . .

Racine.

Que j'ai l'âme charmée!
(Champmeslé sort rêveur du cabinet.)

Marie.

Champmeslé! . . . paix! . . .

* * *

Lafontaine vertritt gewissermaßen das komische Element in diesem Stück. Er wird als zerstreuter Poet geschildert, der wohl im Eifer einmal die Strümpfe verkehrt anzieht und ausgeht, ohne es zu merken (Sz. IV). Mit Champmeslé huldigt er der üblen Gewohnheit, sich seine Dichtungen schon im Voraus bezahlen zu lassen, um dann in die heilloseste Verlegenheit zu kommen, wenn die Besteller zu drängen beginnen. Kommen Widerwärtigkeiten über ihn, so weiß er sich einen mächtigen Tröster, den Saft der Reben; ihn empfiehlt er auch dem verzagten Racine, als dieser über die Treulosigkeit der Geliebten außer sich ist, mit den Worten:

Dans ce séjour pervers
Que de maux insensés! mais il est un remède,
Chapelle me l'a dit, devant lequel tout cède:
Le vin, bienfait du ciel, spécifique accompli,
Le Léthé des anciens, le fleuve de l'oubli.
Mon Racine, vois-tu, la muse pour maîtresse,
Le vin pour compagnon, pour guide la paresse,
C'est ma devise. Viens au prochain cabaret.
Grâce à quelques flacons d'un petit vin clairet
Qu'on boit au Mouton Blanc, des choses de la vie
Après deux ou trois coups nous n'aurons plus envie.

Wer sich die Mühe nimmt, zu dem Inhalte dieses Lustspiels die bei dem erwähnten Mesnard mit großer Vollständigkeit zusammengetragenen geschichtlichen Tatsachen zu vergleichen, dem wird auch die historische Treue auffallen, mit der unser Dichter zu Werke gegangen ist. Einige Zitate mögen es veranschaulichen. Lafontaine z. B. erzählt (Sz. IV) von heiteren Zusammenkünften in engem Kreise, bei denen die Champmeslé die Hauptrolle spielte, was nach Mesnard[1]) auch den Tat-

[1]) A. a. O. S. 80 ff.

sachen entspricht. An anderer Stelle (Sz. I) sagt Champmeslé schmeichelnd zu seiner Gattin:

> Hier vous avez, je l'avoue,
> Joué Phèdre à ravir. J'ai vu la Desoeillets
> Vous admirer, rivale aux regards inquiets.

Mesnard berichtet tatsächlich, daß die Champmeslé zuerst für eine gefährliche Rivalin der Desoeillets galt und diese dann sogar noch übertroffen habe.

Des weiteren vergleiche man die Worte Racines: „J'ai fait Phèdre pour vous" (Sz. 11) sowie an der gleichen Stelle die Verse der Champmeslé:

> Je me rapelle encor l'instant heureux et doux,
> Le premier, où s'en vint tomber à mes genoux
> Le poète inspiré voyant de son génie
> Passer et vivre en moi la touchante harmonie.

Nach Mesnard behauptete man damals allgemein (besonders auch Mme de Sévigné) Racine habe die genannte Tragödie nur für seine Geliebte geschaffen; den erwähnten Kniefall vermelden schon die Gebrüder Parfaict[1]) als historische Tatsache.

Aus den bisherigen Ausführungen dürfte zur Genüge hervorgegangen sein, daß die vorliegende dramatische Schöpfung Lucas' zu seinen besten Werken überhaupt gehört. Die Art und Weise, wie sich die ganze Handlung nur aus den Charakteren der Beteiligten entwickelt, die zudem mit historischer Treue geschildert sind, erhebt das Stück sogar auf die Stufe des historischen Charakter-Lustspieles.

Aufführung.

Champmeslé wurde für Lucas, wie sich voraussehen ließ, einer seiner schönsten Erfolge. Das Stück, „le

---

[1]) Hist. du Théâtre français XIV, 513.

gracieux délassement d'un esprit érudit", wie es Janin bezeichnet, wurde im Laufe des Jahres 1844 — die Erstaufführung fand am Abend des 19. März statt — 22 Mal gegeben; hierzu kommen 18 Vorstellungen für die Jahre 1846 bis 1848, was die für damals ganz erhebliche Summe von 40 Aufführungen ergibt. Der Beifall war besonders am ersten Abend von ungewöhnlicher Stärke[1]), was nicht zuletzt den bekannten Charakterdarstellern des Odeon, Rey als Racine, Monrose als Champmeslé und Mlle Berthault als dessen Gattin zu verdanken war[2]).

Nach alldem, glaube ich, dürfen wir uns dem Urteile des Kritikers anschließen, der seine Besprechung des Stückes also resumiert[3]): L'Odéon enregistra dans son répertoire une pièce applaudie de plus, une pièce littéraire, ce qui est beaucoup plus rare qu'une pièce applaudie.

Mademoiselle Navarre.

Jean François Marmontel, der bekannte Dichter des XVIII. Jahrhunderts, erzählt in seinen Memoiren ausführlich von seinem romantischen Verhältnis zu Mlle Navarre[4]). Sie war durch des Dichters Drama Denis le Tyran auf ihn aufmerksam geworden, hatte einen freundschaftlichen Verkehr mit ihm angebahnt und ihn bald völlig umgarnt. Für die Zeit der Weinlese lädt sie ihn auf eine kleine Besitzung ihres Vaters in der Champagne ein,

---

[1]) Vgl. Porel & Monval a. a. O. S. 230 und Journal de Paris a. a. O.

[2]) Lucas erwähnt sie eigens in einer Anmerkung zur Ausgabe des Stückes (1844).

[3]) Journal de Paris a. a. O.

[4]) Ich folge hier der Ausgabe von 1818 Bd. I, S. 168 bis 188.

damit er dort in Ruhe und Muße arbeiten könnne. Er folgt ihrer Einladung und fährt dann in seiner Schilderung fort: „Ici mes enfants, je jette un voile sur mes déplorables folies. Quoique ce temps soit éloigné, et que je fusse bien jeune encore, ce n'est pas dans un état d'enivrement et de délire que je veux paraître à vos yeux". Während dieses Beisammenseins nun hatte Marmontel viel unter den Launen dieser Frau zu leiden, so daß ihm schließlich eine friedliche Trennung (sie mußte nach Brüssel zurückkehren) gar nicht unerwünscht kam. Er wandte sich wieder nach Paris, wo das kleine Abenteuer seinen Freunden und Bekannten bereits kein Geheimnis mehr war und wo er mit gut gemeinten Vorwürfen empfangen wurde.

Während aber in der Folge die Liebe der Navarre zu Marmontel ebenso schnell abnahm, wie die Zahl ihrer Briefe an ihn, machte dieser in Paris alle Qualen eines vergessenen Liebhabers durch; schließlich erfuhr er auch noch, daß indessen die Navarre in Brüssel mit dem Chevalier de Mirabeau ein Verhältnis angefangen hatte, eine Nachricht die den armen Poeten auf's Krankenbett warf. Nicht lange darauf erhielt er den Besuch Mirabeaus, mit dem er sich befreundete. Etwas später kamen beide, Mirabeau und Mlle Navarre, als Brautpaar zu ihm, um schießlich in aller Freundschaft und von seinen Segenswünschen begleitet, die Fahrt nach Holland anzutreten und dort den Ehebund zu schließen. In den Armen der Clairon vergaß Marmontel bald darauf seine alte Leidenschaft.

Diese romantische Liebesgeschichte nahm Lucas zur Grundlage der comédie vaudeville, die uns hier beschäftigen soll. Die Helden derselben sind die gleichen geblieben: Marmontel, Mirabeau und Mlle Navarre, der Schauplatz

ist das kleine Landgut der Navarre in Avenay unweit Reims, von dem ebenfalls die erwähnten Memoiren berichten. Marmontel ist der Launen seiner Geliebten bereits überdrüssig und will unter irgend einem Vorwande nach Paris zurückkehren. Mlle Navarre sucht jedoch seine Abreise um jeden Preis zu verhindern. Zu diesem Zweck läßt sie durch ihren Diener, den abgefeimten Germain, einen fingierten Brief schreiben, in dem der Chevalier de Mirabeau ihr seine baldige Ankunft meldet, da ihn Liebe und Sehnsucht unwiderstehlich zu ihr zögen. Durch diesen Brief und eine nächtlicherweile um das Haus streichende, in einen Kavaliermantel gehüllte Gestalt, den falschen Mirabeau, soll Marmontel eifersüchtig gemacht und dadurch zum Bleiben veranlaßt werden. Dies gelingt auch vollkommen; alles ginge nach Wunsch, wenn nicht etwas gänzlich Unvorhergesehenes einträte: der wirkliche Chevalier de Mirabeau erscheint plötzlich auf der Bildfläche und verfolgt die Herrin des Hauses in der aufdringlichsten Weise mit seinen Liebeswerbungen. Nur mit Mühe gelingt es ihr, beim Zusammentreffen der beiden Liebhaber Tätlichkeiten hintanzuhalten. Die Art und Weise aber, wie sich die Intrigantin nun aus ihrer unangenehmen Lage zieht, macht ihr weiter kein Kopfzerbrechen. Um Marmontel zu beruhigen, verspricht sie ihm, sie werde ihn sofort heiraten, während sie Mirabeau gleich darauf das nämliche Versprechen sogar in schriftlicher Form gibt. Und als schließlich die unvermeidliche Aufklärung eintritt, da versichert sie beiden mit lächelnder Miene, es sei ihr bei Keinem Ernst gewesen und verabschiedet sie mit der Bitte, ihr die goldene Freiheit zu lassen und ihre Freunde zu bleiben.

Aus dieser Skizze geht zur Genüge hervor, was die Stärke und zugleich die Schwäche des Stückes ist: die

Handlung wird ersetzt durch Überraschungen, Situationen, gesuchte Gegenüberstellungen der auftretenden Personen. Doch darf man bei einem dramatischen Erzeugnisse von der leichten Art der comédie vaudeville nicht den strengen Maßstab eines klassischen Lustspiels anlegen, zumal sich das bunte Aufeinander überraschender Situationen sehr hübsch liest und auch auf der Bühne seinen Eindruck nicht verfehlte.

Charaktere kann man freilich bei einem solchen Stücke kaum erwarten. Trotzdem enthalten die wenigen Szenen, die es umfaßt — es sind deren nur 23 — schöne Ansätze zu einer Charakterisierung der Mlle Navarre, deren Haupteigenschaften, Herrschsucht, Launenhaftigkeit, Hochmut und Männertollheit ja historisch sind. Für eine ausführliche Zeichnung der Charaktere der beiden männlichen Haupthelden ist, wie gesagt, das Ganze auf nicht genügend breiter Basis aufgebaut. Ebenfalls in engem Rahmen bewegt sich die bei unserem Dichter unerläßliche Figur des geriebenen Bedienten.

Aufführung.

Daß der Erfolg des Stückes ein bedeutender war, melden uns die betreffenden Artikel des Coureur des Spectacles, der Presse und der Gazette des Théâtres. Nach dem Urteile der letztgenannten Zeitschriften war die Rolle der Mlle Navarre wie geschaffen für die bekannte Vaudeville-Größe der 40er Jahre, Mlle Brohan, die darin, wie es heißt „étincelante de verve et d'esprit“ war und zum Erfolg des Stückes wesentlich beitrug. Aus der Kritik Janins interessiert uns folgender Passus über die Charakterzeichnung der Titelheldin, der unser Urteil hierüber bestätigt: M. Lucas a senti la difficulté (sc. die

ein derartiger Charakter bildet); il a tourné autour de cet abîme sans en sonder la profondeur, et il a si bien fait que cette Mlle Navarre nous a paru très supportable. Der Einakter erlebte am Théâtre du Vaudeville 31 und in verschiedenen Provinzstädten zusammen 20 Aufführungen.

La Bouquetière.

Der Stoff dieser „bluette“, wie sich der Musikkritiker der Débats ausdrückt, stammt aus dem ersten Bande der Polizei-Memoiren von Peuchet. Dort erzählt der Verfasser folgende Anekdote von Dufresny, einem wenig bekannten Poeten und valet de chambre de Louis XIV. Dufresny war trotz eines erheblichen Einkommens stets in der größten Geldverlegenheit und häufte Schulden auf Schulden. Eines Tages nun sprach seine Wäscherin bei ihm vor, bei der er ein bedeutendes Konto stehen hatte und bat ihn eindringlichst um Begleichung desselben. Um ihrer Bitte mehr Nachdruck zu verleihen, sagte sie ihm, sie wolle sich mit ihrer Ersparnis von 50 Louisd'or und ihrem Guthaben ein Häuschen kaufen und ihr Leben in aller Ruhe zu Ende genießen. Wie aber Dufresny von 50 Louis Erspartem hörte, machte er ohne Zaudern der guten Frau einen Heiratsantrag, der auch ebenso prompt angenommen wurde. Auf diese Weise geschah es, daß eine einfache Waschfrau die Gattin eines valet de chambre de Louis XIV wurde[1]).

Bei Lucas verwandelt sich die Wäscherin in eine Blumenverkäuferin Nanette und Dufresny in den Vicomte de Courtenay. Auch die Handlung wird gewissermaßen

---

[1]) Die Anekdote steht auch (ohne Quellenangabe) in dem erwähnten Artikel der Débats.

auf einen feineren Ton gestimmt, wie die folgende Skizze beweisen möge.

Der Vicomte de Courtenay, der mit großer Jugend und Schönheit eine unersättliche Verschwendungssucht vereinigt, hat eines Tages der kleinen Nanette sein tägliches Sträußchen in Ermangelung von klingender Münze mit einem Lotterielose bezahlt und ist dann geradewegs zum „racoleur“ gegangen, um sich anwerben zu lassen. Inzwischen aber hat die launische Fortuna unserer Nanette bare 20 Tausend Taler in den Schoß geworfen, gleichsam als Entschädigung für den aufrichtigen Schmerz, mit dem sie den von ihr heimlich Geliebten fortziehen sah. Nanette kauft sich mit dem Gelde flugs ihren Angebeteten zurück, der im gleichen Augenblicke erfährt, daß ihn der Tod eines Onkels in Hinterindien zum Erben ungezählter Millionen gemacht hat und der Vorhang fällt über einem der glücklichsten Brautpaare, die es je gegeben.

Der Hauptreiz dieses Stückes liegt zweifellos schon im Gegenstande selbst begründet. Die zarte Figur des Blumenmädchens, ihre Liebe zu dem leichtsinnigen und doch so edlen Grafen und die schließliche glückliche Vereinigung der beiden, dieser duftige Stoff hätte sicher auch in Form eines Schauspiels Erfolg gehabt. Mit dem Zauber der Töne umkleidet aber mußte er geradezu Wunder wirken, zumal sich eine ganze Reihe der entzückendsten Szenen ergab, für welche die orchestrale Begleitung direkt Lebensbedingung war. Hierher gehören z. B. der Blumenmarkt zu Beginn der Handlung, der ohne Musik zu einer Lärmszene der gewöhnlichsten Art geworden wäre; ferner das heitere Liedchen, mit dem Nanette ihre Sträußchen zum Verkaufe anbietet, die Massenszene, deren Mittelpunkt das rollende Lotterierad bildet und schließlich der Triumphzug, in dem die glück-

liche Besitzerin der 20 Tausend Taler von ihren jubelnden Freunden auf blumengeschmücktem Wagen durch die Straßen geführt wird.

Die Bouquetière ist neben der Etoile de Séville der einzige Operntext, den Lucas ohne Mitarbeiter verfaßt hat, und zugleich eine seiner anziehendsten Schöpfungen auf dem Gebiete dramatischer Dichtung überhaupt. Ich kann mir deshalb nicht versagen, einige der hübschesten Szenen daraus im Folgenden wiederzugeben, um dem Leser ein anschaulicheres Bild zu verschaffen, als es durch die bloße Inhaltsangabe und Besprechung möglich ist:

Szene I. Der Blumenmarkt.

Bouquetières, Chalands.

Choeur des Bouquetières.

Pour nous s'annonçe une belle journée.
Vers le marché, dès qu'il vient de s'ouvrir,
Chaque matin la foule est entraînée;
De toutes parts on la voit accourir.

1ère Bouquetière.
Achetez des fleurs nouvelles,
Jasmins, roses et lilas.

2e Bouquetière.
Monsieur, voici les plus belles.

1ère Bouquetière.
Monsieur, ne l'écoutez pas.

2e Bouquetière.
Venez donc à ma boutique,
Tournez-vous de ce côté.

1ère Bouquetière.
Vous me volez ma pratique;
C'est infâme! en vérité.

1er Chaland.
On ne sait, ma foi, que faire!

1ère Bouquetière.

Prenez mes oreilles-d'ours.

1er Chaland.

Mais j'en ai déjà, ma chère.

2e Bouquetière.

Monsieur, prenez-les toujours.

2e Chaland.

Un peu de repos, madame,
Laissez-moi donc respirer.

3ième Bouquetière.

(avec un pot de giroflé)
Sentez, ça va jusqu'à l'âme.

3ième Chaland.

(ressaisissant les pans de son habit.)
Vous allez me déchirer . . .

Coeur général des Bouquetières.

Achetez des fleurs nouvelles,
Voici, voici les plus belles . . .

Les Chalands.

Quel bruit! c'est à rendre sourds;
C'est à craindre pour ses jours!
Monsieur l'inspecteur, au secours!
Les souffrira-t-on toujours?
(L'inspecteur paraît dans le fond.)

Szene III. Nanette's erstes Auftreten.

Nanette.

(accourant avec un éventaire orné de rubans et rempli de fleurs).

Venez, venez à ma boutique,
Vous qui voulez un bouquet symbolique;

Approchez-vous; je connais chaque fleur
Garçons, mes beaux oeillets expriment votre ardeur.
Prenez, jeunes filles,
Prenez mes jonquilles.
Prenez un souci, monsieur l'inspecteur.

L'inspecteur.

Qu'elle est aimable! et comme c'est flatteur!

Couplets.

Nanette.

Je suis bouquetière
Fière
De vendre des fleurs.
Voyez, fraîche éclose,
Rose
Aux tendres couleurs.

Muguets et bruyère,
Lierre
Aux noeuds si constants;
J'ai la marguerite,
Dite
L'oracle des champs.

J'ai la sensitive,
Vive,
Craignant l'indiscret.
J'ai la violette,
Faite
Pour l'amour secret.

Voici l'anémone
Jaune,
Qui trouble les sens;
Voici la pervenche
Blanche,
Si chère aux absents!

Bouquets, doux langage,
Gage
Des plus tendres voeux,
Je sais chaque emblême,
J'aime
Leurs charmants aveux.

Je suis bouquetière,
Fière
De vendre des fleurs.
Quel plaisir extrême!
J'aime
Parfums et couleurs.

Venez donc et sentez.
Venez, achetez.
Voyez: quelle fraîcheur,
Respirez: quelle odeur!
Tous les sens sont ravis,
Vous serez bien servis;
Accourez en ce lieu,
Les fleurs durent si peu!

Aufführung.

Der Erfolg der Bouquetière, „un petit opéra des plus charmants", wie sie die Gazette des Théâtres nennt, war ein ansehnlicher, wozu in erster Linie die Musik Adams beitrug, welche der Kritiker der eben erwähnten Gazette als ein „petit chef-d'oeuvre de grâce et de sentiment" charakterisiert. Nach einem anderen Berichte freilich[1]) war die Musik mehr geräuschvoll als graziös und erstickte mit ihrem Lärm vielfach den zarten Reiz des Librettos, sodaß ganze Stellen desselben den Ohren selbst der aufmerksamsten Zuhörer verloren gingen. Die Oper erlebte die ansehnliche Zahl von 32 Aufführungen

[1]) Débats a. a. O. Der betreffende Anonymus ist nicht Hector Berlioz.

und ich glaube, daß Léo Lucas recht hat, wenn er meint, dieselbe hätte verdient, für immer auf dem Spielplane der Oper zu bleiben.

II. Gelegenheitsstoffe.

Die unter dieser Bezeichnung zu einer Gruppe vereinigten dramatischen Schöpfungen unseres Dichters haben das eine gemeinsam, daß sie Stoffe behandeln, die weder aus der politischen oder Sagengeschichte, noch aus der Literaturgeschichte stammen; sie geben vielmehr kleine Bilder aus der zeitgenössischen Gesellschaft, so wie sie der Beginn des Realismus zu Hunderten auf die Bühne brachte, ohne daß man dabei an ein Sittenlustspiel denken darf. Die Idee zu jedem einzelnen dieser Stücke mag in der Phantasie des Dichters auf mannigfache Art, im täglichen Leben, im Verkehr mit seinen zahlreichen Freunden, selbst von der Bühne aus angeregt worden sein. Leider gehören diese gelegentlichen Schöpfungen mit zum Minderwertigsten, was das dramatische Talent Hippolyte Lucas' hervorgebracht hat. Chronologisch beginnt die Reihe derselben mit

La Double Epreuve.

Der Schauplatz dieses anspruchslosen Schwankes ist eine elegante Villa in der Nähe des Bois de Boulogne. Die Bewohner derselben sind ein alternder Junggeselle und seine zwei Mündel, die schöne zwanzigjährige Iseult und ihr gleichalteriger Vetter Alphonse. Längst schon wäre es der Herzenswunsch des Alten gewesen, daß sich die beiden jungen Leute die Hand zum Bunde für's Leben reichen sollten, er war sich jedoch noch nie recht klar darüber geworden, ob sie sich auch wirklich zugetan

seien. Zuletzt faßt er den Entschluß, selbst die Rolle des Schicksals zu spielen und die Liebe der beiden auf eine entscheidende Probe zu stellen.

Eines Morgens erfährt Iseult aus seinem Munde in dürren Worten, daß sie nicht, wie sie bisher geglaubt, die Erbin des Grafen Rainci, sondern ein unterschobenes Kind sei, die Tochter des Kammerdieners André. Der arme Alphonse dagegen sei der gesetzliche Erbe des steinreichen verstorbenen Grafen. Eine solche Wendung führt denn auch zwischen den beiden jungen Leuten rasch die Entscheidung herbei. Alphonse, den die Furcht vor dem Verdachte, er heuchle Iseult gegenüber nur um ihres Reichtums willen Liebe, von einer Werbung abgeschreckt hat, bekennt ihr nun offen seine Gefühle und will sie sofort heiraten. Mit Freuden bemerkt der Vormund, daß er sich in dem edlen Charakter Alphonses nicht getäuscht hat. Nun soll auch Iseult die Feuerprobe der Liebe bestehen. Bevor er seine Einwilligung zur Hochzeit der beiden gibt, gesteht ihnen der verschmitzte Vormund in scheinbarer Verlegenheit, daß er nur eine List gebraucht habe: Iseult sei tatsächlich die reiche Erhin, Alphonse dagegen arm wie ein Bettler. Daraufhin zieht natürlich der edle Alphonse seinen Heiratsantrag sofort wieder zurück, nun aber will Iseult nicht mehr von ihm lassen.

Nachdem auf diese Weise beide zur Genüge bewiesen haben, daß sie einander wirklich lieben, steht ihrer Vereinigung nichts mehr im Wege.

Es ist ohne weiteres klar, daß der vorliegende Schwank, was Gegenstand und Aufbau angeht, nicht zu den besten Leistungen unseres Dichters gehört. Die Handlung reicht eben aus, um einen Akt zu füllen; von Spannung des Lesers oder Zuschauers kann kaum die

Rede sein, da uns der alte Vormund von Anfang an bereits in einem Monologe über seinen ganzen Plan unterrichtet und für eine Zeichnung von ausgeprägten Charakteren ist die Intrige zu bescheiden. Der einzige Faktor, der dem Stücke zu einiger Wirksamkeit verhilft, ist die Situationskomik, als deren Meister wir unseren Dichter bereits kennen. Aus der Gegenüberstellung Iseults mit ihrem vermeintlichen Vater, dem Kammerdiener André, welcher von der ihm angedichteten Vaterwürde noch dazu keine Ahnung hat und nicht weiß, was er von der plötzlichen Zärtlichkeit seiner Herrin halten soll, ergeben sich naturgemäß Situationen von starker komischer Wirkuug.

Diesen wird man es auch in erster Linie zuzuschreiben haben, wenn der Schwank bei seiner Aufführung einen Erfolg errang,[1]) den er tatsächlich nicht verdiente. Die Besprechungen desselben in der Presse sind durchweg in schmeichelhaftem Tone gehalten und von einer Einmütigkeit, wie sie dem Dichter — es war sein dramatisches Debut — bei keinem, auch den besten seiner Dramen, nicht mehr beschieden sein sollte. Man kann sich bei der Lektüre derselben des Eindrucks nicht erwehren, daß die Kritiker es möglichst vermeiden wollten, einem Berufsgenossen von dem Einflusse und der Bedeutung Lucas' bei seinem ersten Hervortreten als dramatischer Dichter einen Stein in den Weg zu werfen. Im übrigen bleibt stets zu berücksichtigen, daß ein ausschließlich für die Bühne geschriebenes Drama auch nur auf dieser in lebendiger Darstellung voll und ganz zur Geltung zu kommen und so in allen seinen Vorzügen nnd Schwächen richtig beurteilt zu werden vermag.

---

[1]) La pièce a obtenu un plein succès (Courrier français).

Les Baisers.

Die junge Witwe eines alten Grafen, die in dem finsteren Ahnenschlosse ihres Gatten sich vergeblich nach Liebe und Vergnügen gesehnt hat, wird nach dem Tode ihres Gemahls in einem Pariser Sanatorium untergebracht, um sich dort zu neuer Lebenslust zu erholen. Während einer längeren Abwesenheit des Leiters der Anstalt vertreibt sich dessen Neffe, ein zu allen bösen Streichen aufgelegter junger Fant, die Zeit damit, unter dem Schutze der Dämmerstunde den Damen des Hauses, in erster Linie der erwähnten Gräfin und ihrer hübschen Zofe, nach Herzenslust Küsse zu rauben. Zur Sicherheit verkleidet er sich dabei mit Brille und Perücke als sein Onkel. Eines Abends jedoch wird er ertappt und gibt sich nun mit der größten Ruhe für den Onkel aus. Seine eigenartige Gewohnheit des Küssens sei eine neue von ihm erfundene Verjüngungskur. Zum Beweise ihrer Wirksamkeit nimmt er sodann in einem unbewachten Augenblicke Perücke und Brille ab und zeigt sich in seiner wirklichen Gestalt als blühender Jüngling. Die Gräfin jedoch hat ihn durchschaut, zugleich aber hat sie auch wirklichen Gefallen an ihm gefunden und als er sie, was schon ursprünglich seine Absicht war, um ihre Hand bittet, sagt sie ihm dieselbe lächelnd zu.

Der kurze Schwank, der noch dazu in der leichten Prosa gewöhnlicher Konversation geschrieben ist, ist das beste Beispiel einer Gelegenheitsdichtung, „une production leste . . ., une comédie à trois personnages écrite dans un moment de bonne humeur et de fantaisie“, wie sie die Gazette des Théâtres kurz und treffend charakterisiert. Verkleidung, Verwechslung und Verheimlichung, das sind die Faktoren, um die sich die durchsichtigen Intrigen dieser Schwänke fast ausnahmslos drehen. Ihr stets

glücklich erreichter Endzweck ist die schließliche Vereinigung eines oder mehrerer Liebespaare, ihre Komik resultiert aus den verwickelten Situationen, die sich mit den erwähnten Mitteln mühelos ergeben.

Bei seiner Aufführung errang der anspruchslose Schwank einen kräftigen Heiterkeitserfolg, mit dessen Konstatierung sich auch die Presse begnügte. Er erlebte 22 Aufführungen.

Nach der gleichen Schablone ist das chronologisch nächstfolgende dieser als „comédies“ bezeichneten Stücke komponiert. Es ist, wie die „Baisers“ in Prosa geschrieben und hat den Titel

Le Mari d'occasion.

Eine lebenslustige Witwe hatte zum zweitenmale den Bund für's Leben schließen wollen, wobei ihr jedoch der eifersüchtige Bräutigam um eines geringfügigen Verdachtes willen im letzten Augenblicke, als bereits die Vermählungsanzeigen versandt waren, den Rücken gekehrt hatte und spurlos verschwunden war. Nun würde die Verlassene sich darob nicht sonderlich grämen, wenn nicht ihr Onkel mit der unseligen Idee behaftet wäre, sein bedeutendes Vermögen nur dem aus dieser Ehe hervorgehenden Erstgeborenen zu vererben. Um das Unglück voll zu machen, verfällt dieser Onkel auf den Gedanken, das junge Eheglück der Neuvermählten selbst kennen zu lernen, nebenbei die Bekanntschaft des Gatten seiner Nichte zu machen und sich nach den Auspizien für einen Erben zu erkundigen. Hiermit ist auch der Boden für die nötige Zahl von Verwicklungen und Verwechslungen, komischen Situationen und deplazierten Bemerkungen gegeben. Ein zufällig anwesender Dorfschulmeister — das Stück spielt auf dem Landsitze der Dame — muß für die Zeit der

Anwesenheit des Onkels den Gatten spielen. Seine Unbeholfenheit und des Onkels dreiste Fragen nach dem Erben bestreiten zunächst die Handlung. Dann stellt sich heraus, daß die Verlobte dieses Schulmeisters am gleichen Tage als Kammerzofe bei der Dame eingetreten ist. Das plötzliche Zusammentreffen der beiden gibt neuerdings Anlaß zu einer Reihe komischer Situationen, bis schließlich in wohldurchdachter Steigerung auch noch der entflohene Gatte nächtlicherweile zum Fenster hereinkommt und sich die Wiedergefundene zu einer heimlichen, idyllischen Versöhnungsfeier in den mondbeschienenen Park holt. Der Onkel überrascht die beiden und will den Schulmeister als vermeintlichen Gatten zum Duell mit dem scheinbaren Räuber seiner Ehre zwingen. Nachdem auf diese Weise die letzte der überhaupt möglichen verwickelten Situationen entsprechend ausgenützt ist, läßt die endgültige Lösung nicht länger auf sich warten. Der Onkel wird über den kleinen Betrug aufgeklärt und ist, da ihm weniger an der Person des Gemahls seiner Nichte als an dessen Existenz überhaupt gelegen ist, mit der Lage der Dinge wohl zufrieden. Die Zufriedenste von allen aber ist die Braut des Schulmeisters, die ihren Verlobten wieder zurückerhält.

Daß das Stück auf einem irischen Dorfe, nicht weit von Dublin spielt, ist bloße Willkür des Dichters. Es könnte, da es weder Sitten noch Charaktere schildert, die an einen bestimmten Ort gebunden sind, ebenso gut am Strande der Ostsee, als in Italien oder Frankreich spielen.

Bei seiner Aufführung am Odeon errang das Stück einen Heiterkeitserfolg [1]), den es schließlich auch verdiente

---

[1]) Siècle: Succès de franche gaîté. Porel & Monval: De la gaîté, mais un peu grosse. Succès.

und verschwand nach genau 16 Aufführungen spurlos in den Archiven des Second Théâtre Français.

Der Mari d'occasion beschließt die Reihe der dramatischen Schöpfungen unseres Dichters, die wir nach ihrer Technik unter der gemeinsamen Bezeichnung „Situationsschwänke" vereinigen können. Es sind, um kurz zu rekapitulieren:

La Double Epreuve.

Les Baisers.

Le Mari d'occasion u. von den historischen Stücken Mlle Navarre.

Das (chronologisch) letzte der Originaldramen Lucas nähert sich seiner ganzen Struktur gemäß wieder dem Charakterlustspiel von der Art des Champmeslé, allerdings diesesmal ohne historische Grundlage. Es hat zum Helden einen Typus aus dem modernen Leben und betitelt sich

L'Homme sans Ennemis.

Monsieur Toutbon, ein wohlbestallter Versicherungsbeamter und Junggeselle hat eine große Enttäuschung erlebt. Auf die Empfehlung einer Tänzerin der großen Oper ist nämlich ein anderer zum Kassierer dieser Versicherung ernannt worden, eine Stellung, die eigentlich Toutbon gebührt hätte. Er ist in bitterster Stimmung darüber, daß gerade er, der Beste aller Menschen, der in seinem Leben noch niemandem ein Haar gekrümmt hat, eine solche Zurücksetzung erfahren muß. Sein Freund Fortuné, ein hoffnungsvoller Dramatiker, gibt ihm den Rat, sich Feinde zu machen; denn nur durch Feinde erreiche man etwas. „Un homme sans ennemis, c'est un corps sans âme, une coquette sans fard, un coche sans mouche. Tu es bon, n'est-ce pas? chacun le sait . . . Tu rends un service . . . celui à qui tu le rends se garde bien de

le dire; donc ta bonne action ne te rapporte rien . . . Mais si tu fais du mal à quelqu'un, alors c'est bien différent, cette personne crie, elle parle de toi, elle te déchire à belles dents, elle prétend que tu es un égoiste, un hypocrite, un gueux . . . On est parfois porté à prendre ton partie, et . . . Comprends-tu?" . . . Toutbon will diesen Rat befolgen und ist alsbald auf der Jagd nach Feinden. Aber auch hier hat er keinen Erfolg und alle seine Bestrebungen bewirken das Gegenteil von dem was sie sollen. Zuerst will er seinen Diener auf brüske Weise entlassen; dieser jedoch hat schon längst darauf gewartet, um in die Dienste eines anderen Herrn, der ihm besser zusagt, treten zu können. Nur die Furcht, den guten Toutbon zu kränken, hat ihn von einer Kündigung abgehalten. Jetzt will Toutbon die Gattin seines Hausherrn verführen, zu dem er in freundschaftlichen Beziehungen steht; dieser läßt ihn jedoch deutlich merken, daß er ihm momentan einen größeren Dienst nicht erweisen könne, da er zur Zeit von einer Ballettänzerin völlig in Anspruch genommen sei. Dies bringt unseren Toutbon auf den Gedanken, die nötige Feindschaft dadurch heraufzubeschwören, daß er die hintergangene Gattin den Treulosen bei einem Rendezvous ertappen läßt. Auch das mißlingt; die Tänzerin ruht in den Armen eines wildfremden Menschen. Jetzt macht Toutbon einen letzten Versuch. Er will sich seinen Freund Fortuné selbst, der ihm den schlimmen Rat gegeben, zum Todfeinde machen, indem er bei der Erstaufführung eines seiner Stücke auf einem hohlen Schlüssel pfeift. Auch hier jedoch verfolgt ihn das Unglück. In der Aufregung pfeift er zu früh und zur unrechten Zeit und erreicht damit nur, daß er unter Püffen und Fußtritten aus dem Theater befördert wird.

Nun aber ist sein guter Wille zu Ende. Er ver-

zichtet auf alle Feinde und will wieder der alte Toutbon bleiben. Wie gut er dabei fährt, zeigt sich am besten darin, daß er nun doch noch die ersehnte Stelle als Kassier bekommt, ohne daß irgendwelche Feinde die Hand dabei im Spiele gehabt kätten.

Von den zuletzt besprochenen Stücken unterscheidet sich der Homme sans Ennemis durch das eine bedeutsame Moment, daß die komischen Verwicklungen nicht in bloßen Situationen bestehen, sondern aus den Eigenschaften des Helden resultieren. Dieser ist zwar kein ausgeprägter Charakter mit nur ihm eigentümlichen Zügen, sondern vielmehr ein Typus, die Verkörperung einer ganzen Klasse von Menschen, jener gutmütigen Seelen, die selbst im Zorne sanfte Lämmer sind und deren wildeste Erregung höchstens eine komische Wirkung besitzt. Das Stück gehört, was die Behandlung des eminent wirksamen Stoffes anbetrifft, zu den besten der Originaldramen unseres Dichters; eine erhebliche Einbuße erleidet es nur dadurch, daß es in Prosa abgefaßt und mit Gesangseinlagen versehen ist, wodurch es zur comédie vaudeville herabgedrückt wird.

Aufführung.

Bei seiner Aufführung am Théâtre des Variétés — das Stück hätte besser als manches andere für das Odéon gepaßt — errang der Homme sans Ennemis einen durchschlagenden Heiterkeitserfolg. In Paris selbst gab man ihn auf der erwähnten Bühne 20 Mal in rascher Folge; außerdem fand er aber seinen Weg auch auf die Theater von Lyon und Brüssel, wo er 6 bezw. 4 Mal aufgeführt wurde. Aus den Besprechungen des Stückes möge eine charakteristische Auswahl hier Platz finden. Matharel vom Siècle weiß offenbar nicht recht, wie er die Figur

des Helden auffassen soll, wenn er sagt: „On voit d'après ce peu de mots que c'est là un type, un caractère . . .“(!) Der Kritiker der Patrie charakterisiert Lucas und sein Stück in treffender Kürze, wenn er sagt: „Il appartenait à M. Lucas, l'homme sans ennemis de la littérature, d'écrire ce vaudeville; il y avait unanimeté dans les applaudissements et c'était vraiment là le vaudeville sans ennemis.“ Der Messager des Théâtres glaubte eine Anlehnung an Dumanoirs „Ecole des agneaux“ feststellen zu müssen, mußte sich jedoch von Lucas in einem Briefe (vom 9. Mai 1855) dahin belehren lassen, daß derselbe den Stoff des Homme sans Ennemis schon mehrere Jahre vor dem erwähnten Stücke in einem Feuilleton des Siècle (29. Nov. 1849) als Novelle behandelt hatte.

4. Kapitel.

Lucas als „Collaborateur“.

I.

Die Zusammenarbeit zweier oder noch mehrerer Schriftsteller bei der Abfassung von Dramen hat sich besonders im Laufe des vorigen Jahrhunderts in Frankreich herausgebildet. Sie war, glaube ich, in erster Linie eine Folge der Massenproduktion, die durch den Mangel eines nationalen Dramas, das wirklich diese Bezeichnung verdient hätte, hervorgerufen worden. Der Glanz der romantischen Bühne war nur zu bald verblaßt und ein Ersatz dafür nicht geschaffen worden. Die vielen hauptstädtischen Theater aber verlangten gebieterisch nach immer neuen Stoffem und die Folge davon war, daß die Zahl derer, die eine dramatische Ader in sich fühlten, bedenk-

lich in's Wachsen kam und gemeinsame Arbeit die Mängel in der Begabung des einzelnen ersetzen mußte. Um die Mitte des Jahrhunderts war diese Art oder vielmehr Abart dramatischen Schaffens bereits so sehr eingerissen, daß eine Verhöhnung derselben mit Erfolg von der Bühne aus geschehen konnte.[1]) Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß diese Form der Zusammenarbeit für die französische Bühne auch schöne Früchte zeitigte. Mit Recht bemerkt z. B. Legouvé [2]): „Supprimez un moment, par la pensée, la collaboration de notre répertoire depuis 60 ans, du même coup vous voyez disparaître une grand partie du théâtre de Scribe, presque tout le théâtre de Bayard, de Mélesville, de Dumanoir, de Dennery; tout le théâtre de Labiche; tout le théâtre de Barrière; tout le théâtre Meilhac et Halévy; et enfin cinq de nos chefs-d'oeuvre dans la comédie et dans le drame: dans la comédie „le Gendre de M. Poirier", puis „Mademoiselle de Belle-Isle", qui, pour être signées d'un seul nom, n'en sont pas moins de deux auteurs; dans le drame „la Tour de Nesle" et „Richard Darlington". Hätte ès keine collaboration gegeben, so würde sich auch die Zahl der Dramen unseres Lucas um ein Ansehnliches reduzieren, vor allem aber bliebe ihm der Ruhm versagt, der einzige collaborateur eines Victor Hugo gewesen zu sein.

Bei der Besprechung derjenigen Gruppe von Dramen,

---

[1]) Im Jahre 1847 brachte Jusserandot in einer comédie vaudeville mit dem Titel „les collaborateurs" einen schlauen Unternehmer auf die Bühne, der eine Anzahl junger Poeten im Solde hat und sich von ihnen die Dramen anfertigen läßt, die dann unter seinem Namen aufgeführt werden, ohne daß er oft mehr als den Titel davon kennt.

[2]) Soixante ans de Souvenirs. Paris (Hetzel) 1886/87, 2 Bde. gr. 8⁰. — Cf. Bd. 2 S. 47. In demselben Kapitel schildert Legouvé auch ein paar ergötzliche Fälle seiner eigenen collaboration.

welche Lucas zusammen mit anderen Autoren verfaßte, werden wir uns am besten auf folgende Auswahl beschränken:

Le Ciel et l'Enfer, féerie.

Lalla Roukh, opéra comique.

Betly, opéra.

Das erste dieser Stücke verdient eine besondere Beachtung wegen der bereits angedeuteten Mitarbeit Victor Hugos, das zweite, weil es indirekt von Goethe stammt und ein interessantes Bild der Wanderungen und Wandlungen dramatischer Stoffe gibt; das dritte endlich ist von Interesse, weil es das bei weitem erfolgreichste aller Stücke Lucas' war und heute noch gespielt wird.

Ein längeres Verweilen bei den übrigen Dramen dieser Gruppe hieße einerseits Schöpfungen eine Bedeutung beilegen, die ihnen nicht zukommt, andererseits die Geduld unserer Leser auf eine zu harte Probe stellen.

II. Le Ciel et l'Enfer.

Eine enge Freundschaft verband, wie wir wissen, Hippolyte Lucas mit dem größten französischen Dichter seines Jahrhunderts. Der junge Boulay-Paty hat das Verdienst, diese Beziehungen vermittelt zu haben und ihm verdankt demnach Lucas indirekt den Ruhm von Victor Hugo zur Mitarbeit herangezogen worden zu sein. Wir verfolgen die Geschichte [1]) dieser „collaboration" an der

---

[1]) Der erste, der auf das fragliche Stück als ein Drama Victor Hugos aufmerksam gemacht hat, war Jules Claretie im Temps vom 17. Nov. 1897. Er scheint jedoch weder das Stück selbst gekannt zu haben, da er von dessen Seltenheit spricht, noch auch standen ihm die nötigen Briefe Hugos zur Verfügung. Nach ihm behandelte Jean Bernard den Gegenstand in zwei inhaltlich völlig identischen Artikeln in der Indépendance Belge vom 22. März 1898 und in

Hand von Hugos Briefen und den Erinnerungen Léo Lucas'.

Im Laufe des Jahres 1842 erschienen bekanntlich Hugos Reise-Erinnerungen über den Rhein in Form von Briefen an einen Freund. Am 5. Januar desselben Jahres nun schrieb Hugo an Lucas:

„Vous seriez bien aimable, mon cher et excellent ami, de venir dîner demain avec moi. Voici que mon livre va paraître et je serai charmé d'en parler avec vous. Et puis c'est toujours un plaisir pour moi, de vous serrer la main. J'ai aussi à vous dire une chose qui peut ne pas être sans interêt pour vous."

An diesem Abend war es, wo Hugo seinem Freunde davon sprach, es sei ihm der Gedanke gekommen, die Legende vom „schönen Pécopin", (eine episodisch in die erwähnten Reisebriefe verwebte Sage) zu dramatisieren. Lucas ging mit Freuden auf den Gedanken ein, wenn schon damals noch keiner der beiden an eine formelle Zusammenarbeit dachte. Lucas mochte längst die Sache wieder vergessen haben, als ihm Hugo unterm 16. Nov. 1842 neuerdings schrieb:

„Je me suis occupé de Pécopin. L'arrangement est un peu plus laborieux que je ne croyais au premier coup d'œil. Cependant la chose est à peu près faite, quoique non écrite et si vous voulez me prêter votre main et m'aider de votre esprit, le jour ou nous déjeunerons ensemble, je vous dicterai le scénario des

---

der Tribune de l'Aisne vom 24 März 1901. Die letzteren beiden Artikel sind ungemein oberflächlich hingeworfen und ihr Wert besteht nur darin, das sie die betreffenden Originalbriefe Hugos (die Leo Lucas zur Verfügung gestellt hatte, ein Umstand den Bernard wohlweislich verschweigt), zum Abdrucke bringen. Jean Bernard scheint es auch sonst mit seinen Informationen nicht sehr genau genommen zu haben; er läßt die Legende von Péconpin (statt Pécopin) aus Hugos „Notre Dame" stammen, erwähnt bei Lucas nebenbei eine „Lalia Roukh" und ein Drama nach Lopes „Châtiment sans vergogne".

deux premiers actes. Si je fais quelque bêtise, vous m'arrêterez et me redresserez chemin faisant. A bientôt donc et à toujours! Votre ami.....

In der Folge stellte sich eine kleine Meinungsverschiedenheit zwischen Hugo und Lucas über das Werk heraus. Der erstere glaubte, die günstigste Form einer Bearbeitung sei eine Oper, während Lucas der Ansicht war, ein derartiger Stoff könne nur in Form eines großen Ausstattungsstückes mit Ballet reüssieren. Hugo wollte, nach einem Briefe an Lucas vom Januar 1843, Théophile Gautier um seine Ansicht befragt wissen; was jedoch dieser möglicherweise zur Antwort gab, läßt sich nicht mehr feststellen. Man konnte sich über den Gegenstand nicht einigen und das ganze Projekt wurde allmählich vergessen, zumal jeder der beiden Dichter von anderen Plänen vollauf in Anspruch genommen war. Lucas hatte sich damals eben verheiratet und eine Fülle neuer Sorgen und Interessen traten damit an ihn heran. Victor Hugos Tätigkeit jedoch gehörte mehr und mehr dem politischen Leben.[1])

Erst ein Jahrzehnt später, von 1852/58 nahm Lucas den alten Plan mit neuer freudiger Hingabe wieder auf. Angeregt hatte ihn dazu Charles Desnoyers, der Direktor des „Ambigu“, welcher eine abendfüllende Féerie brauchte. Victor Hugo, den Lucas von der Wiederaufnahme seiner Arbeit benachrichtigte, hatte weder Zeit noch Lust, sich nochmals damit zu beschäftigen, weshalb sich Lucas in Eugène Barré auf eigene Faust einen Mitarbeiter suchte. Während demnach von V. Hugo der Stoff, sowie die erste Anregung und die Grundzüge des Planes stammen, läßt

[1]) 1845 wurde er Mitglied der Pairskammer, 1848 der Constituante. Ende 1851 ging er in's Exil. (vgl. K. A. M. Hartmann, Zeittafel zu V. Hugos Leben und Werken). 1886 8⁰.

sich der Anteil Barrés an dem gemeinsamen Werke leider auch nicht mehr annähernd feststellen.

Das Stück hatte, wie am Schlusse noch des näheren auszuführen ist, einen durchschlagenden Erfolg, über den sich niemand mehr freute, als Victor Hugo. Auf die Einladung Lucas' hin, nahm er das ihm zukommende Drittel des Urheberrechtes in Anspruch,[1]) zumal er im Exil den Zuschuß, den er dadurch aus den Einnahmen desselben bezog, recht wohl brauchen konnte, In einem Briefe an Lucas vom 26. Juni 1853 schreibt er hierüber Folgendes:

„D'abord, mon cher poète, un serrement de main pour votre succès, puis un autre, puis dix autres pour votre bonne pensée de passer par Jersey cette année en allant en Bretagne. Le succès charme ma bourse, hélas! un peu aplatie en ce moment.... L'été est triste cette année comme une tragédie, pluvieux comme une élégie. Cependant ce temps doit faire merveille au théâtre. Le bon Saint Médard qui pleure des larmes dans les caisses des spectacles, est le vrai saint du calendrier. Si jamais je bâtis un théâtre je construirai dans la chapelle de location une niche à Saint Médard. Tout ceci pour vous dire, cher poète que vous devez faire beaucop d'argent et que je vous remercie de m'enrichir."

Zunächst drängt sich nun die Frage auf, in welchem Abhängigkeitsverhältnis das Schauspiel zu seiner Quelle, der erwähnten Legende steht. Zu ihrer Beantwortung wird eine kurze Inhaltsangabe der letzteren nicht gut zu umgehen sein, zumal der „Rhin" V. Hugos nicht gerade zu den meistgelesenen Dichtungen desselben gehört. Ihr Inhalt ist folgender:

---

[1]) Eine Tatsache, die Claretie (a. a. O.) aus den „Bordereaux de la Société des auteurs dramatiques" als unbestreitbar nachgewiesen hat.

I.

Der schöne Pécopin und die schöne Bauldour, Kinder begüterter Grafen, lieben einander und werden verlobt. Er ist ein leidenschaftlicher Jäger und sie muß viel allein am Spinnrocken sitzen; dann ist sie eifersüchtig auf sein Pferd und seinen Hund, die er liebkost.

II.

Eines Tages, als sie ihrem Verlobten entgegeneilen will, verwickelt sie sich mit dem Fuße im Faden ihres Spinnrockens und fällt zu Boden, was sie als schlimmes Vorzeichen deutet.

III.

Pécopin trifft im Walde einen Alten, der die Sprache der Vögel versteht; Pécopin selbst hat des nachts geträumt, er verstünde sie ebenfalls. Auf der Jagd trifft er den Pfalzgrafen und tut sich vor allen Herren im Schießen so hervor, daß ihn der Pfalzgraf mit nach Stahleck nimmt, um ihn zu seinem Ritter und Vasallen zu schlagen.

IV.

Pécopin wird wegen seiner Anstelligkeit vom Pfalzgrafen als Gesandter zum Herzog von Burgund geschickt, von diesem zum König von Frankreich, von diesem zu dem Herrscher der Mauren in Spanien, von diesem zum Kalifen nach Bagdad. Die Frau des Kalifen verliebt sich in ihn und schenkt ihm einen Talisman, einen Türkis, den er nur am Halse zu tragen braucht, um nie zu altern, und den er in Todesgefahr nur berühren darf, um gerettet zu werden.

V.

Als ihn der eifersüchtige Kalif von einem hohen Turme herabstürzt, wird er mit Hilfe des Talismans sanft an der Meeresküste abgesetzt.

VI.

Der Teufel hatte zum Seelentransport einen Tragkorb und später, als ihm daraus die Seelen entwischten, einen Schlauch. Als er ihn eines Tages am Ufer des Roten Meeres vollstopft, wird er ihm zu schwer. Eben fällt Pécopin sanft vom Himmel und der Teufel ersucht ihn, ihm die Last zu lüpfen; Pécopin legt ihm den Schlauch auf die Schultern; nun sagt der Teufel in seiner Sprache zu einem seiner Geister, dieser solle auf Pécopin einen

großen Stein fallen lassen, um ihn zu töten und so auch seine Seele zu bekommen. Pécopin versteht aber des Teufels Sprache, er berührt seinen Talisman und während er in die Luft fliegt, schlitzt er noch schnell mit dem Dolch den Schlauch auf, sodaß die Seelen entwischen.

VII.

Als Pécopin wieder auf die Erde kommt, ist er bei einem arabischen Weisen, der ihm verspricht, ihn seine Weisheit zu lehren, wenn er bei ihm bleiben wolle. Pécopin aber flieht während der Nacht.

VIII.

Fünf Jahre lang durchreiste er so die ganze Erde, ohne zu seiner geliebten Bauldour heimzufinden.

IX.

Eines Tages kommt er in einen Wald voll der absonderlichsten magischen Kräuter. Er hört ein eigentümliches Liedchen singen und merkt, daß er im „Bois des Pas perdus“ ist, aus dem niemand mehr entkommt.

X.

Plötzlich steht ein alter vornehmer Jäger neben ihm, und verspricht, ihn am Morgen am Tore von Falckenburg abzusetzen, wenn er diese Nacht mit ihm jagen wollte. Pécopin sagt zu und ein Pfiff des Alten bringt die prächtigste Jagdmeute und die herrlichsten Pferde zum Vorschein.

XI.

Eine schreckliche Jagd beginnt, die die Jäger in wenigen Augenblicken vom äußersten Süden bis zum höchsten Norden bringt und Pécopins Pferd hält plötzlich vor einem Riesengebäude.

XII.

Die Türen springen auf und das Pferd trägt seinen Reiter von selbst durch eine lange Reihe prächtig geschmückter und erleuchteter, aber menschenleerer Säle.

XIII.

Endlich kommt er in eine düstre Halle, in der an langer Tafel alle die großen Jäger und Jägerinnen der Weltgeschichte in stummem Schweigen sitzen.

XIV.

Die Türe öffnet sich und der alte Jäger, der ihn mit sich geführt hat, erscheint. Pécopin verlangt stürmisch, er solle sein Versprechen einlösen und bedroht ihn mit dem Schwerte, da kräht ein Hahn, ein Sonnenstrahl bricht herein und mit einem Schlage verschwindet alles um ihn her; er liegt am Fuße des Schlosses Falckenburg.

XV. und XVI.

Bevor er eintritt, erscheint ihm der alte Jäger noch einmal und erinnert ihn daran, daß er sein Versprechen richtig gehalten habe.

XVII.

Beim Eintreten in die Burg fällt Pécopin allerlei auf. Er erkennt von den Dienern und Dienerinnen keines mehr; neben dem Tore steht eine riesige Eiche, die früher nicht vorhanden war und dergleichen wunderliche Dinge mehr.

XVIII.

Er eilt in das gewohnte Turmgemach, wo Bauldour am Spinnrade zu sitzen pflegte und findet da zu seinem Schrecken ein steinaltes, runzeliges Mütterchen, Bauldour selbst, wie sich herausstellt. Jetzt erst kommt ihm zum Bewußtsein, daß die nächtliche Jagd 100 Jahre gedauert hat.

XIX.

Pécopin stürzt fort in den Wald, zerreißt in der Verzweiflung seine Kleider und wirft die Fetzen in den Gießbach. Hierbei erwischt er auch den Talisman und schleudert ihn fort, ohne es zu merken . . . . und in einem Augenblicke ist er um 100 Jahre gealtert.

Es kann uns fürwahr nicht Wunder nehmen, daß diese romantische Legende Victor Hugo zu einem Versuche der Dramatisierung reizte. Allerdings sähen wir sie lieber in jeder anderen Form, als gerade in der einer Zauberposse mit all dem künstlichen Apparat, der die Lektüre verleidet. Es ist auch in der Tat schwer, den Faden der Legende in dem Wirrsaal der sich überstürzenden Vorgänge dieser Feerie wiederzufinden. Ihre

Handlung verläuft, des szenischen Beiwerks entkleidet, in folgender Weise.

Erster Aufzug: Der Teufel ist, wie so oft schon, auf die Erde emporgestiegen, um sich bei den sündigen Menschen neue Beute an Seelen zu gewinnen. Er wartet nicht lange, da nähern sich zwei, die er sich als Opfer wählt. Es sind der edle Gérard, der Verlobte der schönen Bertha von Falckenstein und sein Reitknecht Canari, welcher, aus Anhänglichkeit an seinen Herrn, der Falckensteinerin kokette Zofe Guillerette als Geliebte erkoren hat. Gérard hat seine Braut nun schon seit gestern nicht gesehen und will deshalb eiligst zu ihr. Sie kommt ihm jedoch schon auf halbem Wege entgegen und bringt ihm eine betrübende Nachricht. Ihr Vater hat nämlich urplötzlich den Entschluß gefaßt, sie dürfe Gérard nicht heiraten, falls derselbe nicht Reichsgraf würde. Sie weiß ihm nun keinen besseren Rat, als in den Krieg zu ziehen, den die beiden Prinzessinnen von Toulouse und Lorraine gegen einander führen, um sich dort Lorbeeren und den verlangten Titel zu verdienen. Gérard willigt ein und gibt der scheidenden Geliebten den Schwur mit auf den Weg, wenn er ihr je untreu werde, möge ihn der Teufel holen. Satanas hat nur auf dieses Wort gewartet, um seinen Verführungszauber zu beginnen. Ein Wink seiner Hand versenkt die beiden in tiefen Schlummer, während zwei Teufelinnen, Melusine und Dragonne magische Tänze um die zwei Schläfer aufführen. Da öffnet sich ein Rosenkelch und Amor entsteigt ihm in der Gestalt eines schönen Knaben; er erklärt dem Teufel und seinen Gehilfinnen den Krieg und will die beiden Opfer aus ihrer Gewalt retten. Es ist ein Wettstreit zwischen Himmel und Hölle: Le Ciel et l'Enfer.

Zweiter Aufzug: Das Werk des Teufels ist bereits

im besten Gange. Melusine sucht in Gestalt der Prinzessin von Lorraine den braven Gérard zu betören, indem sie ihm mit Hilfe eines Zauberringes seine Braut zeigt, um die eben der Teufel in Gestalt eines Reichsgrafen freit. Zu gleicher Zeit bemüht sich Dragonne in der Verkleidung eines jungen Mädchens, Gérards Diener Canari seiner Geliebten untreu zu machen. Jedesmal jedoch, wenn die Verführerinnen am Ziele zu sein glauben, erscheint Amor mit seinem Zauberstabe und ruft die betörten Opfer zur Wirklichkeit zurück. Als Gérard und Canari schließlich, des Spukes müde, nach Hause zurückkehren wollen, bietet die Hölle noch einmal ihre ganze Macht auf, um sie zurückzuhalten. Ein Heer von Nymphen umtanzt sie in verführerischem Reigen und versperrt ihnen den Weg zur Flucht. Die beiden versuchen nun, sich mit dem Degen einen Ausweg zu bahnen, doch die Höllengeister sind unverwundbar. Sie werfen schließlich Canari in einen See von Feuer und schleppen Gérard mit sich fort. Doch Amor wacht über sie. Der Flammensee verwandelt sich in eine Fläche von Azur, worauf ein Nachen schaukelt, der die beiden Verfolgten aufnimmt.

Dritter Aufzug: Der Teufel erwartet seine beiden Opfer in einer Schenke in Antiochien. Um sich die Zeit bis zu ihrer Ankunft zu vertreiben, sucht er dem Wirte die Gattin in einer Wette abzugewinnen, was ihm jedoch mißlingt. Inzwischen sind Gérard und Canari von den Teufelinnen wiedergebracht worden und sollen nun mit Hilfe eines Zaubertrankes dazu gezwungen werden, ihren Geliebten die Treue zu brechen. Schon beginnt der Trank zu wirken, als Gérard noch Kraft genug besitzt, Amor zu Hilfe zu rufen. Der Liebesgott tritt mit der Gebärde eines Siegers den beiden Teufelinnen entgegen; die sie begleitenden Dämoninnen aber fliegen auf eine

Handbewegung Amors in die Luft und bilden dort malerische schwebende Gruppen.

Vierter Aufzug: Amor ist in seiner Grotte in ein Selbstgespräch vertieft. Er, der die Liebenden beschützt, hat selbst das Gelübde getan, enthaltsam und verständig zu sein, um vergangene Sünden zu büßen.[1]) Er will schlafen gehen, wird jedoch vom Teufel gestört, der ihn überredet, mit ihm um Gérard und Canari zu wetten. Die beiden sollen noch einmal dem Teufel überlassen werden, ohne daß Amor sich einmengt. Lassen sie sich verführen, so gehören sie für immer dem Teufel; gelingt es dagegen nicht, so verzichtet derselbe für alle Zeiten auf sie und muß überdies zur Strafe in die Hölle zu seiner Gattin zurück.

Gérard und Canari werden nun in den Palast Fortunas, der Göttin des Spiels gebracht. Der Teufel überredet Gérard, mit ihm ein Spielchen zu wagen und so auf leichte Weise ein Vermögen für seine Bertha zu gewinnen. Belphegor, ein anderer Teufel, hat inzwischen dem armen Canari beinahe alle seine Kleider abgewonnen. Auf den Wink des Teufels marschieren nun lebendige Spielkarten auf und man beginnt mit ihnen das Spiel. Gérard ist nahe daran, zu verlieren, als sich Amor in Form einer Herzaß dazwischendrängt und das Spiel für ihn rettet. Auf diese Weise aber hat er seine Wette dem Teufel gegenüber verloren und dieser führt Gérard im Triumpfe davon.

Fünfter Aufzug: Am Eingang zur Hölle erwartet der Teufel seine Opfer. Um nun dieselben zu retten, ersinnt Amor eine List. In der Dunkelheit läßt er Canari

[1]) Das Motiv vom Elfenkönig in Shakespeares Sommernachtstraum und Wielands Oberon.

des Teufels Gattin für seine Geliebte halten und herzhaft küssen. Diese Verwechslung wird jedoch nur dann als Geheimnis bewahrt, wenn der Teufel die beiden Opfer frei gibt. Da der letztere von seiner bösen Gattin das Schlimmste zu befürchten hat, falls Canaris Tat bei den Teufeln und Teufelinnen bekannt wird, muß er einwilligen. Das Schlußbild zeigt Gérard und Bertha, Canari und Guillerette im Himmel an Amors Thron, der ihnen für ihre treue Liebe ewige Jugend verheißt.

* * *

Die Zahl der Berührungspunkte der beiden in Frage kommenden Handlungen ist ziemlich bescheiden. Von den auftretenden Personen finden wir im Drama nur das Liebespaar Pécopin und Bauldour als Gérard und Bertha, sowie den Teufel wieder; von der Handlung bleibt nur der Grundgedanke erhalten, der Neid des Teufels auf das Liebesglück eines jungen Menschenpaares und seine vergeblichen Versuche, die Seele des getreuen Helden zu gewinnen. Wie sehr im Drama das rein Äußerliche und Bühnenmäßige überwiegt, das möge die Anführung der wichtigsten Szenenbilder veranschaulichen. Dieselben verteilen sich folgendermaßen auf die 5 Akte:

1. Akt: Ein Wald.
2. Akt: Eine offene Landschaft. Das Innere einer Ruine. Ein feuriger See. Ein See von Azur.
3. Akt: Ein ärmliches Wirtshaus. Ein prächtiges Kasino.
4. Akt: Die Grotte Amors. Der Palast Fortunas.
5. Akt: Ein zerklüftetes Tal, der Eingang zur Hölle. Ein elegantes Boudoir. Die Hölle. Der Himmel.

Von einer Entwicklung der Handlung aus den Charakteren, von Wahrscheinlichkeit oder innerem Zusammen-

hang ist naturgemäß bei dieser rein auf das Äußerliche berechneten Dramatisierung nicht im entferntesten die Rede. Die Vorzüge derselben beruhen ausschließlich in den zauberhaften Dekorationen, glänzenden Kostümen und allenfalls noch in ein paar reizvollen Melodien des Orchesterparts.

Aufführung.

Auf der Bühne muß allerdings die Wirkung aller dieser glänzenden Bilder eine fascinierende gewesen sein. Nur so können wir es uns erklären, daß Kritiker wie Janin, Lireux, Gautier, Ed. Thierry[1]) das Stück mit geradezu überschwenglichem Lobe empfehlen. Thierry wettet schon nach der ersten Aufführung auf deren 100, Gautier, der allerdings, wie der Entr'acte treffend bemerkt, nur mit „Maleraugen" sieht, findet besonderen Gefallen an den „décorations superbes" und Janin, der gefürchtete Janin, rät allen Ernstes, man möge sich einen derartigen Genuß nicht entgehen lassen. Man müßte annehmen, das Urteil dieser Kritiker sei ein wenig durch die Achtung vor der Mitarbeiterschaft eines Victor Hugo beeinflußt, wenn nicht absolut feststünde, wie mir Léo Lucas mitteilt, daß damals kein Mensch eine Ahnung von einem solchen Anteil Hugos an dem Stücke hatte.[2]) Es scheint demnach, daß schon die Pariser des vorigen Jahrhunderts eine ausgeprägte Vorliebe für solchen Zauberspuk besaßen.[3]) Hierfür spricht auch der Erfolg, der dem Stücke

---

[1]) Sämtliche zitiert vom Entr'acte.

[2]) Der Name V. Hugos stand weder auf dem Theaterzettel, noch auf dem späteren Drucke des Stückes.

[3]) Auch heute noch hat diese Abart dramatischer Dichtung bei den Parisern an Beliebtheit nichts eingebüßt. Ich erinnere mich z. B, daß man im Winter 1906/07 am Théâtre de la Porte

treu blieb, bis es tatsächlich vollständig abgespielt war. Vom 23. Mai bis Mitte September 1853 wurde es auf der Bühne von Ambigu allabendlich gegeben und erlebte so die hohe Zahl von 110 Aufführungen. Die Tantièmen, welche die drei Mitarbeiter aus dem Ertrage desselben bezogen, beliefen sich auf rund 3 Tausend Franken für jeden einzelnen.

* * *

Vom Standpunkte der Literaturgeschichte aus müssen wir unser Urteil über Le Ciel et l'Enfer, mit teilweiser Wiederholung von bereits Gesagten dahin zusammenfassen, daß dasselbe ein Zauber- und Spektakelstück der gewöhnlichsten Sorte ist. Eine Entwicklung der Handlung aus den Charakteren, Wahrscheinlichkeit und innerer Zusammenhang werden ersetzt durch den endlosen Wechsel zauberhafter Dekorationen und Beleuchtungseffekte, glänzender Kostüme und reizvoller Melodien. Einiges Interesse für die Literaturgeschichte hat das Werk nur deshalb, weil es zum Teil von Victor Hugo stammt und weil es das einzige Beispiel einer „collaboration" des großen Romantikers ist.

III. Betly.

Das Singspiel, das seinem Ursprung nach aus Frankreich stammt, fand bekanntlich in Goethe einen warmen Freund und Bewunderer. Jery und Bätely, eines der reizvollsten Stücke dieser Art, die aus seiner Meisterhand hervorgingen, ist eine Frucht der Schweizer-Reise, die

---

Saint-Martin, dem ehemaligen Wirkungskreise des jüngeren Coquelin, monatelang unter wahren Beifallsstürmen eine nach denselben Prinzipien gearbeitete Dramatisierung der Aschenbrödel-Sage gab.

Goethe im Herbste 1797 machte und wurde am 22. Juli 1782 in Weimar zum erstenmale aufgeführt[1]). Es spielt vor einer Sennhütte in den Schweizer Bergen.

Die junge, schöne Bätely, die mit ihrem alten Vater hoch droben auf grünenden Matten eine Sennhütte bewirtschaftet, wird seit langem von Jery, dem reichsten und hübschesten Burschen auf Meilen im Umkreise, mit Heiratsanträgen verfolgt. Wie schon viele vor ihm, so weist sie auch ihn ab; eine andere Liebe als Kindesliebe ist ihr ein fremdes Gefühl und vergeblich dringt ihr alter Vater in sie, auf ihre Zukunft bedacht zu sein. Der treue Jery hat indessen seinem Freunde Thomas, der eben aus langjährigen Kriegsdiensten zurückgekehrt ist, sein Leid geklagt und der in solchen Dingen erfahrene Soldat verspricht ihm, bei Bätely für ihn zu werben. Er geht jedoch dabei so plump zu Werke, daß ihn Bätely einfach davonjagt. Nun will er sich Gehör ertrotzen, indem er eine Kuhherde auf Bätelys Wiese treibt und dort Verwüstungen anrichten läßt, in ihrem Häuschen die Fenster zerschlägt und dazu herausfordernd die Fiedel spielt. Bätelys Vater vermag dem Trotzkopf nicht zu wehren und auch das Mädchen selbst ist der rohen Gewalt gegenüber machtlos, da kommt Jery dazwischen und wirft sich auf Thomas, um ihn zu züchtigen. Dieser ist jedoch gewandter als Jery und wirft ihn im Ringen ungestüm zu Boden; dann aber treibt er seine Kühe fort. Dieses tapfere Eingreifen Jerys hat Bätelys Herz gerührt; unversehens ist die Liebe bei ihr eingezogen und sie willigt nun freudig in eine Verbindung mit dem treuen Jery ein.

Ein halbes Jahrhundert später entstand unter den

---

[1]) Vgl. Goedecke, Einleitung zu Band VII der sämtl. Werke Goethes; dortselbst (S. 100—122) das erwähnte Singspiel.

geschickten Händen eines Scribe und Mélesville aus diesem Singspiel eine komische Oper in einem Aufzug mit dem Titel Le Chalet; dieselbe wurde am 25. September 1834 an der Opéra comique zum erstenmale aufgeführt. Die Helden sind unter anderen Namen die gleichen geblieben[1]. Aus der deutschen Bätely wurde eine Bettly, der treue Jery heißt Daniel und sein Freund Thomas wurde unter dem Namen Max zum Bruder Bettlys. Der Schauplatz ist in das Innere des Schweizerhäuschens verlegt. Bettly ist dieselbe spröde Schönheit, wie dort, Daniel, dessen Name nicht umsonst mit Apenzel einen prächtigen Reim gibt, der schönste und reichste Bursche seines Heimatlandes und sterblich verliebt in die stolze Bettly. Ihr Glück kommt jedoch auf eine nicht ganz so idyllische Weise zu Stande, wie in dem erwähnten Singspiel. Bettlys Bruder Max steht seit langem im Felde und weiß nur durch die Briefe Daniels, daß sich seine Schwester der Heirat mit diesem widersetzt. Zufällig kommt nun Max, der im Felde „sergeant“ geworden ist, in seine Heimat und richtet sich dort mit einer Abteilung Soldaten in Bettlys Sennhütte wohnlich ein. Weder von seiner Schwester noch von Daniel erkannt, schaltet und waltet er wie der wildeste Freibeuter und bewirkt auf diese Weise, daß sich die geängstigte Bettly ihren nächsten Nachbar, Daniel, zum Schutze herbeiholt und in ihrer Angst schließlich auch noch für ihren Gatten ausgibt. Erst als Bettly einen Heiratskontrakt, den Daniel bereits fertig bei sich trägt, heimlich unterzeichnet hat und dem wilden Krieger vorweist, steht dieser von seinem Vorhaben, sich mit ihrem Beschützer zu schlagen, ab und gibt sich als das, was er wirklich ist, Bettlys Bruder, zu erkennen.

---

[1]) Die Figur von Bätelys Vater ist weggeblieben.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich die Dichtung Scribes und seines Mitarbeiters an Gemütstiefe und Stimmungsschönheit nicht im entferntesten mit Goethes kleinem Werke messen kann, dessen Hauptreiz darin besteht, wie das stolze Mädchen plötzlich der Macht der Liebe verfällt, an die sie bisher nie geglaubt. Bei Scribe kann man sich dagegen des Eindrucks nicht erwehren, daß Bettly bei ihrer schließlichen Einwilligung nicht minder unter dem Eindrucke des äußeren Zwanges, als der Liebe zu Daniel handelt.

Der Komponist Adophe Adam hatte die Musik für das Chalet geschrieben und das Stück war, wie schon erwähnt, in das Repertoire der Opéra comique übergegangen. Auf Donizettis Wunsch sollte nun Lucas für die große Oper in Paris den Stoff des Chalet zu einem neuen Libretto verarbeiten, für das jedoch die Partitur bereits vorlag. Donizetti hatte dieselbe für eine von ihm selbst verfaßte freie italienische Übertragung[1]) des Scribe'schen Stückes komponiert. Bevor jedoch diese schwierige Arbeit vollendet war, wurde Donizetti durch den Tod seinem arbeitsreichen Leben entrissen. Lucas wandte sich nun an den erwähnten Adam, mit dessen Hilfe dann auch der neue Text für die Musik Donizettis glücklich zu Stande kam. Die Geschichte von dem schönen Schweizermädchen nahm hierbei folgende Gestalt an.

Der Schauplatz ist in die Provence verlegt. André, das Gegenstück zu Daniel und Jery, wird mit seinen Bewerbungen von der stolzen Betly[2]) abgewiesen. Das

---

[1]) Diese ist, soweit ich ermitteln konnte, nie gedruckt worden. Über Donizetti vergleiche man u. a. den Artikel von P. Scudo: Don. et l'école italienne depuis Rossini. Revue des Deux Mondes 1. Juli 1848.

[2]) Scribe schreibt Bettly, Lucas Betly; ich habe beide Schreibungen beibehalten.

gleiche Schicksal will Betly dem Neffen ihres Vormunds Léonard, dem kaiserlichen Marinekapitän Franz bereiten, den ihr der genannte Vormund als Gatten bestimmt hat. Franz kommt eben nach langer Abwesenheit in die Heimat zurück und vernimmt mit größter Überraschung das Projekt seines Onkels, der ihn zu enterben droht, falls seine Heirat mit Betly nicht zu Stande käme. Unter diesen Umständen wagt naturgemäß Franz auch nicht zu gestehen, daß er bereits im Besitze einer liebenden Gattin und mehrerer Kinder ist. Er weiß keinen anderen Ausweg, als die spröde Betly möglichst schnell zu zwingen, einen anderen, womöglich André, zu heiraten. Die Art und Weise nun, wie er das zu Stande bringt, ist genau dem Vorgange bei Scribe nachgeahmt. Franz stellt sich halb betrunken und zwingt den armen André, der nicht von Betlys Seite weicht, mit erhobener Pistole, ihm die Geliebte endgültig zu überlassen. Dadurch reizt er den Stolz und das Mitgefühl Betlys, die im letzten Augenblicke erklärt, sie wolle André und keinen anderen zum Manne nehmen. Nachdem der strenge Vormund endlich eingewilligt hat, hält auch Franz mit seinem Geheimnis nicht länger hinter dem Berge und führt seine Gattin und eine Schar blühender Kinder in die Arme seines freudig erstaunten Onkels.

Ein Vergleich der beiden Nachbildungen mit dem deutschen Originale fällt sehr zu Ungunsten der beiden ersteren aus. Man wird bei aller Anerkennung des prickelnden Reizes, der dem Dialoge und den Couplets bei Scribe eigen ist, bei aller Schönheit der getragenen Sprache, der sich die beiden Librettisten der zweiten Bearbeitung, Lucas und Adam, beflissen haben, zugeben müssen, daß inhaltlich beide Nachbildungen eine starke Verwässerung des Originals bedeuten. Wie schön ist z. B.

bei Goethe trotz aller Kürze der Handlung der frische, eigensinnige Charakter des drallen Schweizermädchens geschildert, das munter und wild wie eine Hummel in seinen Bergen lebt und, solange es die Liebe nicht kennt, die Männer alle für geborene Tyrannen und die Ehe für eine Sklaverei hält. Trotz dieser rauhen Anschauungen aber besitzt sie ein weiches, dankbares Gemüt. Von Mitgefühl und Dankbarkeit jedoch ist in der menschlichen Psyche nicht mehr weit zur Liebe und auch die spröde Bätely muß sich diesem Naturgesetze beugen. Mit unwiderstehlicher Macht ergreift die Liebe von ihrem Herzen Besitz, als sich der treue Jery mit soviel Mut und Aufopferung ihrer annimmt. Weder Scribe noch Lucas ist es gelungen, dieses entzückende Charakterbild in ihre Bearbeitungen hinüberzuretten. Was bei ihnen das junge Mädchen zur Männerfeindin macht, ist nicht mehr als spröde Ziererei. Bei ihnen ist auch nicht Dankbarkeit, sondern Angst und Furcht vor Gewalttaten die Brücke, auf der die Liebe in des Mädchens Herz Eingang findet.

Aufführung.

Es bleibt noch einiges über den Bühnenerfolg der Lucas'schen Bearbeitung, die für uns den Ausgangspunkt zu dieser Vergleichung bot, nachzutragen. Die Musik des Stückes, welche Donizetti für die italienische Bühne komponiert hatte, war auf derselben, wie Delord im Charivari berichtet, mit Begeisterung aufgenommen worden, während sie in Paris gerade die gegenteiligen Gefühle hervorgerufen zu haben scheint. Der Moniteur z. B. bezeichnet sie als „une œuvre composée avec négligence“ und glaubt umfangreiche Entlehnungen aus anderen Werken des Komponisten feststellen zu können. Diese mißfällige Aufnahme der Musik brachte naturgemäß das ganze Stück

zu Fall, so daß es bereits nach 5 Aufführungen wieder vom Spielplane der Oper für immer verschwand. Der erwähnte Delord wird noch der undankbaren Arbeit, die Lucas an dem Werke geleistet hatte, einigermaßen gerecht, wenn er sagt: „C'était un tour de force passablement difficile et qu'un écrivain rompu à toutes les finesses de la langue poétique et à toutes les ficelles de l'art dramatique pouvait seul accomplir. M. H. Lucas s'en est très habilement acquitté."

IV. Lalla Roukh.

Erster Aufzug: Der Sänger Nourreddin schläft im Schatten der Bananen, seine Harfe hängt an einem Zweige über ihm. Plötzlich wird er von den Sklaven, die dem Zuge Lalla Roukhs voraneilen, um die Zelte für das Nachtlager aufzuschlagen, unsanft geweckt und aufgefordert, sich zu entfernen. Als er vernimmt, wer im Anzuge ist, zieht er sich ohne Widerrede zurück.

Lalla Roukh erscheint nun mit reichem Gefolge, an der Spitze der Leiter des Zuges, Baskir. Die Herrin hätte den Sänger, den man eben verscheucht, gerne gehört. Sie kommt hierüber mit Baskir zu einer kleinen Auseinandersetzung, aus der für den Zuhörer hervorgeht, daß die schöne Lalla Roukh ihrem Gemahl, dem Könige von Samarcande zugeführt werden soll. Baskir, dem die Obhut und Führung des Zuges anvertraut ist. schildert der neugierigen Prinzessin ihren zukünftigen Gemahl auf das eingehendste, obschon er zugestehen muß, daß er ihn selbst noch nie gesehen hat. Tiefe Traurigkeit hat sich dabei in das Herz der Prinzessin geschlichen und als sie mit ihrer Zofe Mirza allein ist, gesteht sie ihr, das sie den Sänger, der ihr noch vor kurzem in der Heimat so herrliche Lieder gesungen, nicht vergessen kann.

Sous le feuillage sombre,
Dans le silence et l'ombre,
Il venait chaque soir!
Sous notre ciel sans voiles,
Aux clartés des étoiles,
Mes yeux ont pu le voir,
O souvenir que j'aime,
Rêve de mes beaux jours!
Hélas! malgré moi-même,
Je vous fuis pour toujours!

Dans mon palais, captive,
Immobile, attententive,
Et le coeur soucieux,
Je crois entendre encore,
Sa voix douce et sonore,
Ses chants mélodieux!
O souvenir que j'aime!
Rêve de mes beaux jours!
Hélas malgré moi-même,
Je vous fuis pour toujours!

Um die Traurigkeit seiner Herrin zu verscheuchen, ordnet Baskir beim Abendbrot Musik und Tänze an. Beim Klange der Flöten und Harfen erscheint auch der Sänger wieder, den man anfänglich fortgewiesen hat. Lalla Roukh erkennt in ihm zu ihrem freudigen Schrecken den Geliebten wieder und befiehlt, trotz des Widerstrebens Baskirs, denselben einzuladen, ein Lied vorzutragen. Zum Klange seiner guzla singt Nourreddin folgendes Lied:

Ma maîtresse a quitté la tente:
Est-elle allée au rendez-vous?
J'y cours, et l'âme impatiente,
Je la cherche en ces lieux si doux!
O fleurs qui parfumez la plaine,
Pour embaumer les airs ainsi,
Ne gardez-vous pas son haleine?
Ma maîtresse est venue ici!

Oiseaux, vous avez dû l'entendre,
Car dans vos concerts amoureux,
Je retrouve sa voix si tendre,
Et ses accents si langoureux!
Beau cygne, indique-moi sa trace,
Pour jouer sur le lac ainsi,
N'as-tu pas emprunté sa grâce? ...
Ma maîtresse est venue ici!

Mais soudain je la vois paraître!
Elle accourt, et me tend les bras!
Mon coeur a su la reconnaître;
Je vole au devant de ses pas!
Oiseaux qui traversez l'espace,
O fleurs, ô cygne gracieux,
Pour moi votre charme s'efface! ...
Ma maîtresse est devant mes yeux!

Als Lohn bittet er um eine Rose, die Lalla Roukh fallen ließ. Er erhält sie und die Prinzessin gibt sogar den Befehl, daß er bis zum Morgen des nächsten Tages im Lager bleiben dürfe.

Um die Nacht ungestört bei der Geliebten verbringen zu können, hat Nourreddin den Sklaven, die gewöhnlich vor dem Zelte ihrer Herrin Wache halten, einen Schlaftrunk gegeben. Mirza aber folgt auf seine Bitten der Einladung des verliebten Baskir zu einer Mondscheinpromenade am Ufer des Sees und hält so Baskir in sicherer Entfernung. Unter den leisen Klängen eines Liedes an die Nacht, das von den Zelten der Sklaven herübertönt, öffnet Lalla Roukh den Vorhang ihres Zeltes und Nourreddin sinkt ihr zu Füßen.

Zweiter Aufzug: Lalla Roukh ist mit ihrem Gefolge im Sommerpalaste des Königs von Samarcande angelangt. Hier soll sie zum erstenmale mit ihrem zukünftigen Gemahl zusammentreffen und schon sieht man, wie

Mirza freudestrahlend berichtet, den prächtigen Zug des Herrschers nahen. Die Prinzessin ist jedoch fest entschlossen, dem Geliebten, mit dem sie die letzte Nacht für immer vereinigt hat, zu folgen, und dem Zorne ihres Bräutigams sowie ihres Vaters zu trotzen. Sie weist die reichen Brautgeschenke, die von Sklaven des Königs gebracht werden, zurück, ohne sie eines Blickes zu würdigen und gibt Baskir den Befehl, den Herrscher von Samarcande wissen zu lassen, sie verzichte auf seine Hand, da ein anderer ihr Herz gewonnen habe.

Um das Unheil abzuwenden, das diese plötzliche Sinnesänderung der Prinzessin heraufbeschwören muß, macht der schlaue Baskir dem Sänger den Vorschlag, er solle Lalla Roukh überreden, die Hand des Königs anzunehmen, dabei jedoch seine Geliebte zu bleiben. Für sich selbst erhofft Baskir hiebei eine einträgliche Stelle am Hofe. Nourreddin geht scheinbar mit Freuden auf diesen Plan ein, überzeugt jedoch bald darauf die Geliebte, die alles mit angehört hat, vom Gegenteil. Sie will nun unverzüglich mit ihm fliehen, doch schon verkünden Fanfarenklänge die Ankunft des Königs. Baskir scheucht das Paar auseinander und Lalla Roukh erwartet ganz gebrochen, in stiller Verzweiflung den nahenden Herrscher. Um so größer aber ist ihr Jubel, als sie bald darauf den Geliebten inmitten des prächtigen Aufzuges als wirklichen König wiederfindet.

Wer die herrliche Dichtung des englischen Romantikers gelesen hat, der wird bei dieser französischen Bearbeitung sofort dasjenige vermissen, was dort den Hauptreiz des Werkes ausmacht: die alten Sagen und Märchen, welche der Sänger der heimlich Geliebten in Form von Liedern vorträgt. Vom Veiled Prophet of Khorassan,

von den Fire-Worshippers und vom Light of the Haram ist leider nicht eine Zeile in die neue Dichtung übergegangen. Demnach ist es nur die Rahmenerzählung des englischen Originals, die den Stoff zu der dramatischen Bearbeitung geliefert hat.

Die Veränderungen, welche sich hiebei ergaben, sind nicht sehr wesentlicher Natur. An redend und handelnd auftretenden Personen kennt die englische Erzählung eigentlich nur drei: Lalla Roukh, den als Sänger verkleideten König Feramorz und den Reisemarchall Fadladeen. Sie werden bei Lucas, ohne daß man einen eigentlichen Grund für die teilweise Namensänderung einsieht, zu Lalla Roukh, Nourreddin und Baskar. Neu ist die Figur der Zofe Mirza, während eine Anzahl Sklaven, Soldaten und Tänzerinnen ohne nähere Bezeichnung herübergenommen werden.

Was den Verlauf der Handlung betrifft, so besteht der einzige fundamentale Unterschied zwischen Original und Nachbildung in Folgendem. Die Prinzessin des französischen Stückes war schon in Liebe zu dem Sänger entbrannt, als sie noch in der Heimat weilte; der Geliebte ist ihr auf der ganzen Reise gefolgt und findet nun das erstemal Gelegenheit mit ihr zusammen zu sein. Die Folge davon ist, daß sie in seinen Armen ihrem zukünftigen Gemahl noch in der letzten Nacht vor der Hochzeit die Treue bricht. Bei Th. Moore dagegen befindet sich der Sänger unter dem Gefolge, das der Braut des Königs entgegenzieht und die Liebe zwischen den beiden erwacht ganz allmählich, ja sie kommt der Prinzessin erst zum vollen Bewußtsein, als ihr Zusammentreffen mit dem Bräutigam unmittelbar bevorsteht.[1])

[1]) The chill she felt on receiving this intelligence which to a bride whose heart was free and light would have brought only images of affection and pleasure, — convinced her that her peace

In beiden Dichtungen jedoch ist der edle Charakter Lalla Roukhs peinlich bewahrt. Bei dem englischen Dichter ist sie fest entschlossen, diese Leidenschaft aus ihrem Herzen zu reißen und ihrem zukünftigen Gatten, wenn sie ihn auch nicht lieben kann, wenigstens die Treue zu wahren.[1]) In der französischen Bearbeitung hat die Prinzessin den entscheidenden Schritt freilich bereits getan, bevor sie recht zur Besinnung darüber gekommen ist. Doch ist sie edel und stark genug, um auch die Folgen zu tragen. Sie ist fest entschlossen, mit dem Geliebten zu fliehen und auf Thron und Scepter zu verzichten. Um so wirksamer ist dafür auch schließlich die Lösung, die ihr den König und den Geliebten in einer Person zeigt und ihre Treue würdig lohnt.

Abgesehen von diesen ausgeprägten Zügen im Charakter der Hauptheldin treten bei Lucas die übrigen Personen nirgends besonders hervor. Für eine ausführliche Zeichnung des Charakters Baskirs, wofür bei Moore so schöne Anfänge vorlagen, ist zweifellos der Rahmen der Handlung zu enge begrenzt.

Die Lokalfarbe ist in Lalla Roukh nur in Äußerlichkeiten gewahrt oder zu wahren gesucht. So klingen die Namen der Personen ganz nach dem Lande der Bananen, die Dekorationen erinnern an Tausend und eine Nacht, Baskirs Tagebuch hat die Form einer langen Papyrusrolle und die Prinzessin steigt im ersten Akt aus einem reichverzierten „palanquin“.

---

was gone for ever, and that she was in love, irretrievably in love with young Feramorz (a. a. O. S. 73).

[1]) Though the heart she had to offer to the King of Bucharia might be cold and broken, it should at least be pure; and she must only try to forget the short dream of happiness she had enjoyed. (a. a. O. S. 74).

Die Sprache ist diesem farbensatten Milieu weniger angepaßt, als man erwarten wollte. Man vermißt sofort die glänzenden Umschreibungen, die prächtigen Bilder und Gleichnisse, die der englische Dichter auch in seine Prosa so unnachahmlich zu verflechten gewußt hat.

Aufführung.

„Voilà la pièce, voilà le drame, voilà tout. C'est un brillant cadre à musique. La partition est ce que l'auteur du Désert a fait de mieux.“ Dies ist die Quintessenz des Urteils, das Hector Berlioz über Lalla Roukh fällt und in diesem Tone überschwenglicher Begeisterung stimmen ihm alle übrigen bei, Roqueplan im Constitutionnel, Azeréda in der Opinion Nationale, Coraguel im Charivari, Jouvin im Figaro und wohl andere mehr, die mir entgangen sind. Man lobte ausnahmsweise alles, Kostüme und Dekorationen, Handlung und Musik, Sänger, Dichter und Komponisten, den letzteren allerdings in einer Weise, die an Verhimmelung grenzt. Lalla Roukh wurde, wie mir Léo Lucas mitteilt, das musikalische Ereignis der Saison und eines der ersten Zugstücke der Opéra comique, wo man sie heute noch mit Erfolg gibt. Bald nach seiner Erstaufführung in Paris trat das Stück seinen Siegeszug auch durch das übrige Frankreich an, so daß es schlechthin unmöglich ist, die Zahl der Aufführungen die es überhaupt erlebte, auch nur annähernd festzustellen. Ein bedeutender finanzieller Ertrag war die notwendige Folge eines derartigen künstlerischen Erfolges und Lucas bezog aus seinem Drittel des „droit d'auteur“ mehr, als ihm je eines seiner allein verfaßten Dramen eingebracht hatte. Niemand aber dachte bei all diesen rauschenden Erfolgen an den, aus dessen schöpferischer Phantasie

dieses vielgerühmte Werk in erster Linie stammte und dem sie alle drei (Lucas, Carré und David) die Schuhriemen zu lösen nicht würdig waren, des sympathischsten der englischen Romantiker, des herrlichen Thomas Moore.

V.

Im Folgenden soll in aller Kürze der übrigen dramatischen Schöpfungen dieser Gruppe gedacht werden.

Le Corsaire, ein 5 aktiges „poème dramatique", wie der Titel besagt, wurde von Lucas im Verein mit seinem Freunde und Landsmanne Boulay-Paty im Jahre 1830 gedichtet. Es ist zweifellos ein Produkt ihrer Begeisterung für Hernani und behandelt in ermüdender Länge [1]) die tragische Geschichte des Piraten Conrad, wie sie Byron in seinem „Corsair" geschildert hat. Der Gang der Handlung hält sich enge an das Vorbild [2]) und weicht nur gegen den Schluß zu insoferne von ihm ab, als der Pirat nicht spurlos verschwindet, sondern von der eifersüchtigen Gulnare auf dem Grabe Medores getötet wird. Der „Corsaire" ist ein blutrünstiges Schauerdrama ersten Ranges und ich möchte nicht wagen, dasselbe, wie Léo Lucas es auf dem Titelblatt der von ihm besorgten Ausgabe (1901) tut, als „l'un des premiers drames romantiques" zu bezeichnen, zumal der Vers desselben (Alexandriner) mit großer Regelmäßigkeit gebaut ist. Raub- und Mordszenen auf offener Bühne, Brandkatastrophen, Leichenzüge, sturmgepeitschte Schiffe auf hoher See und ähnliche Kunst-

1) Es umfaßt auf 108 gr. 8⁰ Seiten 5 Akte in nicht weniger als 46 Scenen, bei 12 maligem Wechsel des Schauplatzes.

2) Den Inhalt des englischen Gedichtes und damit zugleich unseres Dramas findet man bei Wülker, Gesch. d. engl. Lit. (1896) S. 507.

mittel, wie wir sie hier verwendet finden, gehören wohl zum eisernen Bestande des romantischen Dramas, aber sie allein machen „Romantik“ noch nicht aus.

Das Stück wurde, wie wir schon gelegentlich erwähnt haben, vom Odeon abgewiesen, verschaffte jedoch den beiden Verfassern die Vergünstigung des freien Eintritts nach Belieben.

La Fille Mousquetaire ist die Dramatisierung einer Anekdote aus einem alten Geschichtswerke des XVIII. Jahrhunderts[1]) Die im Lager aufgewachsene Waise eines mousquetaire du roi tut, als Mann verkleidet, Soldatendienste. Wegen Marodierens soll nun Balthasar, das ist ihr angenommener Name, erschossen werden. Um dem Tode zu entgehen, tritt sie wieder als Mädchen auf und erreicht dadurch, daß sich der Hauptmann in sie verliebt und ihr nicht nur das Leben schenkt, sondern ihr gestattet, beim nächsten Sturmangriff wieder Soldat zu werden. Besondere Vorzüge weist das Stück in keiner Hinsicht auf und erzielte auch keine beachtenswerten Besprechungen. Es errang am Théâtre des Variétes einen Achtungserfolg von 22 Aufführungen. Dramatisch gehört es zu den bescheidensten Schöpfungen unseres Dichters und wird in dieser Hinsicht nur noch von zwei Einaktern übertroffen, denen übrigens schon ihre Bezeichnung als comédie vaudeville den Stempel der Wertlosigkeit auch äußerlich aufdrückt. Das eine führt den Titel L'Esprit familier und schildert mit mäßigem Humor eine Episode aus der Hahnreischaft eines biederen deutschen Bauern. Einer der nächtlicherweile überraschten Galane zieht sich geschickt aus der Schlinge, indem er vorgibt, er sei nur gekommen, um den Hausgeist erscheinen zu lassen, von

---

[1]) Le Thueux: Essay hist. etc,

dessen Vorhandensein er Beweise habe. Dann zwingt er den zweiten Eindringling, der sich versteckt hält, die Rolle des Geistes zu übernehmen und das mitgebrachte reichliche Abendessen aufzutragen, das auf diese Weise wie hervorgezaubert erscheint. Zu dem gesanglichen Teile des Stückes hatte Jean Nargeot, der chef d'orchestre am Théatre des Variétés, nach dem Berichte Gautiers[1]) eine reizende Musik geschrieben, ein Umstand, dem zweifellos auch die verhältnismäßig hohe Zahl von 24 Aufführungen zu verdanken ist. Das Gegenstück zum Esprit familier ist das ebenso unbedeutende Singspiel C'est l'amour l'amour, l'amour, ein klassisches Beispiel dessen, was man ein Gelegenheitsstück zu nennen pflegt. Jean Michelet hatte in einem Bande seiner Histoire sociale die Liebe als sozialen Faktor behandelt und derselben besonders in der Form der Ehe große Bedeutung beigelegt. Die Tendenz dieses Buches nun ist in dem erwähnten Einakter zum Gegenstand einer heiteren Parodie gemacht. Ein Gatte, der begeisterter Anhänger der Michelet'schen Theorien ist, behandelt seine Frau wie ein krankes Kind, indem er sie wäscht, kämmt, an- und auskleidet und keinen Augenblick allein läßt, während sich die gute Frau lieber den größten Tyrannen, dafür aber mehr Bewegungsfreiheit wünschte. Der Erfolg dieser kleinen Satire war nach Matarel ein bedeutender, wofür auch die Zahl von 32 Aufführungen spricht, die Lucas verzeichnet hat.

Auf dem Gebiete der Oper ist nach dem bereits besprochenen Libretto von Betly chronologisch das nächstfolgende Werk eine Bearbeitung des Romans Fior d'Aliza

---

[1]) La Presse: C'est plutôt une opérette qu'un vaudeville, car M. Nargeot a brodé sur ce gentil canevas de charmants airs de son invention.

von Lamertine[1]). Dieselbe behandelt ohne nennenswerte Änderungen den Verlauf der Handlung des erwähnten Werkes: die Liebe zwischen dem jungen Geronimo und seiner Base Fior d'Aliza, ihre Trennung durch die Kerkerhaft Geronimos, der die Unschuld der Geliebten mit der Flinte verteidigt hat, ihre Hochzeit im Gefängnis und die schließliche Begnadigung des zum Tode Verurteilten. Die Musik von Victor Massé war nach dem Urteile Abrahams von großer Schönheit, der Hauptreiz des Librettos jedoch lag mehr in der eminent dramatischen Wirksamkeit des Stoffes, als in seiner Behandlung. Das Stück wurde 34 Mal an der Komischen Oper gegeben, ist jedoch bis heute nicht wieder auf dem Spielplan erschienen.

Gleichfalls ein Sujet aus der französischen Romanliteratur behandelt das Libretto der Oper Les Parias. Die junge Witwe eines Indiers muß nach den Gesetzen ihres Landes dem Gatten in den Tod folgen. Gadhi, ein armer Paria, der sie liebt, will sie überreden, mit ihm zu fliehen. Sie weist ihn jedoch um seines Standes willen stolz zurück und besteigt den Scheiterhaufen. In seiner Verzweiflung stößt sich Gadhi selbst den Dolch in die Brust, wird jedoch von Franciscus, dem Apostel Indiens, am Leben erhalten. Als er nun die Geliebte vom brennenden Scheiterhaufen reißen will, wirft man ihn zur Strafe selbst in's Feuer. Da geschieht ein Wunder. Die dem Tode Verfallenen entsteigen unversehrt den Flammen und die Wellen des Ganges entführen das brennende Holz. Die Umstehenden aber bekehren sich demütig zum Gotte der Christen.

---

[1]) Von Lamartines Romanen war bereits Graziella von Barbier und Carré (1849) dramatisiert worden. Vgl. Gautier, Hist. VI, 116.

Wie H. Leroy (Lucas' Mitarbeiter), in einer Anmerkung zur Ausgabe des Stückes (1874) erklärt, stammt die Anregung hierzu aus der bekannten Novelle von Bernardin de Saint-Pierre[1]). Die Durchführung der in der Chaumière indienne gegebenen Grundidee ist hier eine sehr selbständige, insofern als beide Dichtungen nur die Liebe des Paria zur freien Indierin gemeinsam haben, während die Entwicklung beidemale eine grundverschiedene ist. Die Oper erlebte nur die geringe Zahl von 8 Aufführungen, da, wie mir Léo Lucas mitteilt, die Opéra populaire, zu deren Einweihung das Stück verfaßt worden war, kurz darauf völlig zusammenbrach. Von den mir bekannt gewordenen Kritiken beschäftigen sich nur Abraham und Mouzelle auch im Vorbeigehen mit dem Libretto. Beide tadeln sie die „sévérité uniforme" desselben, der letztere jedoch vergleicht es treffend mit den autos sacramentales eines Lope de Vega und Tirso de Molina, weil, wie er ausführt, „l'amour du créateur y tient beaucoup plus de place que celui de la créature."

Das letzte der hier zu besprechenden Werke ist eine Oper mit dem Titel La Cruche cassée. Man denkt naturgemäß beim Lesen dieses Titels sofort an Heinrich von Kleist und das beste aller deutschen Lustspiele, den „Zerbrochenen Krug." Das Libretto unserer Oper jedoch hat mit jenem Stücke nicht das geringste zu tun, wie die folgende Inhaltsangabe sofort erkennen läßt. Lucette und Colin, ein Liebespaar, können sich nicht heiraten, weil

---

[1]) Sonstige Bearbeitungen des Paria-Stoffes sind eine französische von C. Delavigne und eine deutsche von Michael Beer. Die letztere wurde von Adolf Vogel unter dem Titel „Maja" zu einem Musikdrama in 2 Akten umgearbeitet, das erst jüngst (am 12. I. 08) seine Uraufführung am k. Hoftheater in Stuttgart erlebte. Vgl. Leipziger Illustrierte Zeitung 23. I. 1908.

der Erbonkel seine Einwilligung hierzu versagt. Er will seine Nichte einem reichen Bauern geben, mit dem er lukrative Geschäfte zu machen pflegt. Dieser jedoch, ein abergläubischer Schwachkopf, getraut sich die Verbindung nicht mehr eingehen, als Lucette zufällig beim Wasserholen ihren Krug zerbricht, denn das bedeutet, wie er meint, eine unglückliche Ehe. Colin, der nicht so rappelköpfig ist wie jener, bewirbt sich nun von neuem um Lucette und erhält auch schließlich den Segen des Onkels, als ein steinaltes Liebespaar, der Graf und die Baronin, ein gutes Wort für die beiden einlegen.

„La Cruche cassée forme un gentil lever de rideau." Mit dieser Würdigung eines Kenners[1]) ist die Oper am treffendsten charakterisiert. Die Handlung ist nicht ohne Reiz, entbehrt auch eines gewissen frischen Zuges nicht, die Musik Pessards war nach Grimm von seltener Originalität und Lebhaftigkeit, vergeblich jedoch würde man dramatische Vorzüge irgendwelcher Art in der bescheidenen Schöpfung suchen.

* * *

Bevor wir die Besprechung der Dramen Hippolyte Lucas' abschließen, bleibt uns noch mit einem Worte derjenigen Stücke zu gedenken, die wir unter der Bezeichnung „Théâtre en collaboration non signée" zusammenfassen. Bei ihrer Abfassung beschränkte sich die Tätigkeit unseres Dichters ausschließlich auf die Durchsicht und Verbesserung bereits fertig vorliegender Dramen. Hier ist nun nicht der Platz, diese Werke nach Inhalt und Form zu besprechen, dennoch möchte ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, den unserem Dichter gebührenden

---

[1]) Albert Soubies, Hist. de la seconde Salle Favart.

Anteil an der Autorschaft eines Dramas nachzuweisen, das bisher als das selbständige Werk seines berühmten Verfassers gegolten hat; ich meine Emile Deschamps' Macbeth. Wie sehr der letztere unserem Lucas bei der Abfassung dieses Dramas zu Dank verpflichtet war, dürfte am besten der folgende bis jetzt unveröffentlichte Brief beweisen:

Paris, 15 obre 1848.

Mon cher Lucas,

Je ne sais vraiment comment reconnaître les excellents conseils[1]) que vous m'avez donnés pour l'arrangement scénique de mon Macbeth, et tous vox bons et utiles soins pour la prospérité de cette oeuvre qui vous doit et vous devra tant. Je déclare vous déléguer à toujours pour les causes ci-dessus énoncées la moitié de mes droits d'auteur. Veuillez accepter ce partage fraternel avec un peu de tout le plaisir que j'ai à vous l'offrir; je voudrais qu'il fût digne de toute votre obligeance et de tout votre talent . . .

Emile Deschamps.

Unter diesen Umständen wäre es nicht mehr als billig gewesen, wenn Deschamps in der Vorrede zu seiner Bearbeitung von Romeo et Juliette (1864), in welcher er eindringlich an den Erfolg[2]) seines Macbeth erinnerte und allen Beteiligten, dem Direktor des Odeons, den Schauspielern usw. nachträglich noch seinen Dank abstattete, auch desjenigen gedacht hätte, dem nach ihm in erster Linie der Erfolg zu verdanken war.

Uns war es nicht mehr als eine Ehrenpflicht das Versäumte hiemit nachzuholen.

---

[1]) Leider lassen sich die Spuren derselben im Macbeth nicht mehr nachweisen.

[2]) Vgl. Porel & Monval a. a. O. S. 291: Ce fut la seule pièce saillante de l'annee théâtrale 1848/49.

5. Kapitel.

Lucas als Dramatiker.

Bevor wir diese Studie über Hippolyte Lucas beschließen, wird es am Platze sein, die Ergebnisse derselben kurz zusammenzufassen und seine Dramen in ihrer Gesamtheit zu charakterisieren.

I. Seine Theorien über das Drama.

Im Zusammenhange hat sich Lucas nur über das Wesen des Lustspiels, nicht aber des Dramas geäußert und zwar dort, wo man am wenigsten derartige persönliche Ausführungen suchen würde, nämlich im Schlußworte zu seiner Geschichte des französischen Theaters.[1])

[1]) Diese Histoire philosophique et littéraire du Théâtre Français erschien in 3 Auflagen (vgl. S. XII), von denen die zweite die brauchbarste ist, weil sie einige wichtige Kapitel umfaßt, die in der ersten Auflage noch nicht enthalten waren, in der dritten jedoch unbegreiflicherweise weggelassen wurden. Es sind dies Band III, chap. XXXVI: Acteurs et actrices célèbres, sodann die erwähnte Conclusion, ferner die beiden chapitres supplementaires über italienische und spanische Einflüsse, sowie die am Schlusse beigegebene, für bibliographische und statistische Fragen brauchbare Liste von Dramen.

Das Werk an sich läßt sich am besten dadurch charakterisieren, daß man es mit einer ähnlichen Arbeit jüngeren Datums vergleicht, die dieselben Mängel und Vorzüge aufweist; ich meine Schäffers Geschichte des spanischen Nationaldramas. Beide Werke haben das eine gemeinsam, daß sie eine überreiche Fülle von Dramen inhaltlich analysieren, darüber jedoch versäumen, die inneren Zusammenhänge herzustellen, die einzelnen Dichter, sowie ganze Perioden genügend zu charakterisieren und so eine eigentliche Geschichte des behandelten Dramas zu geben. Beiden ist außerdem noch die allzu spärliche Behandlung des biographischen Momentes gemeinsam.

Dort stellt er (III, 127 ff.) etwa folgende Leitsätze über das Wesen der Komödie auf: Das Lustspiel ist eine Satire auf die Lächerlichkeiten und Fehler der Gesellschaft einer bestimmten Epoche. Es muß den Stempel dieser Epoche deutlich an sich tragen, wie es z. B. bei den Werken eines Aristophanes, Plautus und Molière der Fall ist. Des weiteren soll die Komödie aber auch eine Besserung der Fehler, die sie rügt, anstreben und auf diese Weise einen moralischen Endzweck erfüllen. Dies ist die einzig mögliche Art des wahren Lustspiels. Gänzlich zu verwerfen sind demnach zwei Formen, die es im Laufe der Zeit angenommen hat: die comédie larmoyante, die mit Unrecht ein Element in das Lustspiel bringt, das diesem von Haus aus fremd ist, und die naturalistische Art, die sich darin gefällt, Verbrecher auf der Bühne darzustellen.

So treffend diese Aufführungen sind, so unangenehm lassen sie uns ihre Spärlichkeit und Lückenhaftigkeit empfinden, denn es ist ohne weiteres klar, daß Lucas neben dieser rigoros-klassischen Form des Lustspiels auch noch andere Formen derselben gelten ließ.

Über die Form der Tragödie war sich Lucas in ähnlicher Weise theoretisch viel klarer als in der Praxis. Das klassische Trauerspiel des XVII. Jahrhunderts verwirft er gänzlich, wie aus seinen verstreuten Äußerungen hierüber hervorgeht.[1]) Dabei sucht er nach den stärksten Ausdrücken, um sie bis ins Mark zu treffen. Gelegentlich der Besprechung von Delavignes „Fille du Cid“ tadelt er, daß der Dichter das Stück „dans la prison des

[1]) Bei der Zusammenstellung dieser Belege war ein Rekurrieren auf die kritischen Artikel Lucas' in den verschiedenen Zeitschriften nicht nötig, da sich seine Hist. du Theâtre fr. zum größten Teil aus diesem Material zusammensetzt.

unités" eingezwängt habe.[1]) An der gleichen Stelle heißt es ein andermal: la tragédie dans son pompeux ennui, avec ses confidents ridicules et ses strictes unités. Und in einer seiner Novellen vergleicht er gar die klassische Tragödie mit einer leeren Urne.[2])

Über das Drama, das in seiner das Komische und Tragische mischenden Form schon von Diderot auf die Bühne gebracht und warm verteidigt worden war, fehlen bei Lucas jegliche theoretische Äußerungen. Gerade diese dramatische Kunstform jedoch wendet er mit Vorliebe an, wie uns ein Blick auf sein spanisches Theater beweist.

Zum Schlusse möge noch die interessante, wenn schon recht anfechtbare Äußerung Lucas' über den Begriff „Romantik in der Literatur" wiedergegeben werden. Romantisch ist nach ihm[3]) einfach „ce qui est opposé à l'esprit de convention, ce qui naît de la fantaisie des poètes." In seinem Sinne ist das griechische, spanische, englische und deutsche Drama romantisch, das römische dagegen, ebenso wie das französische des XVII. Jahrhunderts das Gegenteil von romantisch, eine bloß nachahmende Dichtung. Ob wohl Lucas bedachte, daß er sich mit dieser scharfen Trennung selbst unter die Nichtromantiker rechnete? Sein dramatisches Lebenswerk war doch zum überwiegenden Teil ein Nachahmen!

Es wäre falsch, wollte man in den dramatischen Schöpfungen unseres Dichters nun etwa die Verkörperung aller der eben wiedergegebenen Theorien suchen. Wie

---

1) Gesch. II, 230.

2) Cahiers roses S. 5: Urne sans cendre, que tu me sembles bien l'emblème de notre tragédie classique. Diese Äußerung ist nicht etwa einer der handelnden Personen in den Mund gelegt, sondern eine rein subjektive Reflexion des Dichters.

3) Gesch. II, 234.

so mancher seiner Berufsgenossen bindet sich auch Lucas in seinen Dramen wenig an das, was er selbst oder andere vor ihm als Regel aufgestellt haben, denn auf keinem Gebiete ist bekanntlich die Kluft, die zwischen Theorie und Praxis gähnt, größer als in der Dichtkunst. Wir dürfen uns deshalb nicht wundern, wenn er z. B. die von ihm selbst verpönten klassischen Einheiten gelegentlich, wo es sich ohne Zwang ermöglichen läßt, in Anwendung bringt. Ich verweise nur auf die beiden Dramen Médée und Le Collier du Roi, in denen die Einheit von Ort, Zeit und Handlung bei Euripides nur teilweise, bei Zorilla gar nicht vorlag, und sich erst durch ganz erhebliche Streichungen und Zusammenziehungen ergab. Auch sonst konnte sich Lucas dem Einflusse des klassischen Dramas nicht ganz entziehen. Hierher gehört, abgesehen von seinem stellenweise ganz an Racine mahnenden Versbau, die bereits gelegentlich erwähnte Einführung jener Figuren, die bald confident, bald gouverneur, bald nourrice und ähnlich heißen, immer aber die gleiche traurige Rolle zu spielen haben. Die hier in Betracht kommenden Repräsentanten dieser Gruppe sind die Vertraute Ismène in Médée und der Palastoffizier Adrastes in Alceste.

Auf dem Gebiete des Lustspiels bleibt Lucas seinen theoretischen Ausführungen etwas treuer. In denjenigen seiner Komödien, die wir unter der Bezeichnung „Gelegenheitsstoffe“ zusammengefaßt haben, sind wenigstens die Ansätze zu dem vorhanden, was er selbst vom wahren Lustspiel verlangt: es sind ausnahmslos kleine Satiren auf Schwächen und Verirrungen der zeitgenössischen Gesellschaft, ohne daß freilich von einer Moral in ihnen viel zu verspüren wäre. Vom Rührstück und der naturalistischen Schmutzmalerei hat sich Lucas zeitlebens, in

Übereinstimmung mit seinen Theorien, ferngehalten. Dagegen findet sich gerade für das beste seiner Lustspiele, Champmeslé, in dem von ihm aufgestellten Schema kein Platz. Es ist kaum wahrscheinlich, daß er diese Art des historischen Lustspiels für nicht berechtigt gehalten hat, vielmehr dürfen wir annehmen, daß ihm das Lückenhafte und Fragmentarische seiner Theorien gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist und daß er überhaupt an eine zusammenhängende Darlegung derselben nie gedacht, da er sie sonst mit seinen Dramen in Einklang zu bringen versucht hätte.

Goethe hat schon den schönen Ausspruch getan „Grau ist alle Theorie" und in der Tat sind es nicht die geringsten unter den Dramatikern Frankreichs, bei denen man vergeblich versuchen würde, zwischen ihren aus eifrigem Studium hervorgegangenen Theorien und den Produkten ihrer schöpferischen Phantasie eine genaue Übereinstimmung herzustellen. Aus diesem Grunde, glaube ich, brauchen wir auch Hippolyte Lucas keinen zu großen Vorwurf daraus zu machen, wenn er sich an die eigenen Regeln nicht allzu strenge gehalten hat.

II. Die Technik seiner Dramen.

Eine Fülle von Fragen drängt sich sofort bei diesem Worte „Dramentechnik" auf, das so häufig gebraucht wird und als bequemes Sammelwort für die heterogensten Begriffe dienen muß, seit Gustav Freytag es für den Aufbau des Dramas geprägt hat. Am treffendsten scheint mir Farinelli [1]) den Begriff aufzufassen, der darin einfach die Kunstmittel erblickt, durch welche sich die Bühnendramen von den Lesedramen unterscheiden.

[1]) Grillparzer und Lope (1894) S. 297.

Wie steht es nun damit bei unserem Dichter? Der eben genannte Farinelli hebt an Lope de Vega und Grillparzer besonders deren hochentwickeltes Feingefühl für dramatische Wirksamkeit hervor und sagt bezeichnend, der Schauspieler sei in den beiden ebenso tätig gewesen, wie der Dichter. Von Lucas, glaube ich, kann man ohne Uebertreibung das Gleiche behaupten. Schon die Art, wie er in den scenischen Vorschriften seiner Dramen auf die unscheinbarsten Einzelheiten eingeht, wie er dem Schauspieler jede Geste, jeden Schritt nach dieser oder jener Seite der Bühne nahelegt, beweist, daß er jede Scene, wenn er sie vor sich auf dem Papiere entwickelte, im Geiste bereits in lebendiger Aktion vor sich sah. Und wie mannigfach sind erst die rein bühnentechnischen Mittel, die er verwendet, wie vielfältig, wenn auch nicht gerade besonders originell oder schwer ausführbar, die Anforderungen, die er an den Regisseur stellt!

Mit Vorliebe verwendet er landschaftliche Reize und Lichteffekte als stimmungsvollen Rahmen für besonders wirksame oder ergreifende Scenen. So liegt, um nur die charakteristischsten Belege anzuführen, im Médicin de son honneur mildes Sternengeflimmer über der verhängnisvollen Gartenscene, im Duc de Ferrare verleiht das magische Licht einer Vollmondnacht der letzten Liebesscene zwischen Parisina und Friedrich einen rührenden Zauber, während gleich darauf Blitz und Donner die grausige Wirkung der hereinbrechenden Katastrophe verdoppeln.

Träume und Visionen dienen dazu, die Handlung zu beleben, indem sie teils langatmige und langweilige Schilderungen ersetzen, teils die drohende Katastrophe vorbereiten. Im Duc de Ferrare z. B. wird das ganzen Vorleben des alten Herzogs (das wir bei Lope in unschöner Weise vordemonstriert bekommen) in Form einer Vision vor dem

Zuschauer aufgerollt, während uns in Rachel ein böser Traum der Heldin das Schlimmste für sie ahnen und fürchten läßt.

Ein anderes wirkungsvolles Kunstmittel, dessen sich Lucas mit besonderer Vorliebe bedient, ist die Musik. Und zwar meine ich hier nicht etwa den orchestralen Teil seiner Opern, sondern die verschiedenen Musikeinlagen seiner Dramen. Ich erinnere nur an die Tragödie Alceste, in der die besonders ergreifenden Scenen durch eine entsprechende Begleitung in ihrer Wirksamkeit verstärkt werden. In anderen Stücken wieder sind es einfach eingestreute Liedchen, die in gefälliger Weise Abwechslung in die Handlung bringen.[1])

Zur Belebung des Bühnenbildes dienen neben der rein äußerlichen Ausstattung (Kulissen, Kostüme etc.) nicht selten Massenscenen und -aufzüge, wie z. B. die Jagdgesellschaft und etwas später der Hochzeitszug in Medea, oder der Auszug des alten Herzogs von Ferrare in den Krieg und seine Rückkehr nach dessen siegreicher Beendigung. In der Oper waren naturgemäß diese Massenscenen ein altbewährtes Mittel und wurden auch von Lucas im scenischen Teil seiner Libretti ausgiebig verwendet. Ihre Herübernahme in das Drama mag vielleicht eben dadurch in ihm angeregt worden sein.

Zu den Kunstmitteln, mit denen Lucas besonders zu wirken wußte, gehört sodann auch das komische Element und zwar eine spezielle Seite desselben, die Situationskomik. In seinen Originalkomödien erzielt er fast aus-

---

[1]) Vgl. Médecin de son honneur II, 5.
Duc de Férrare II, 1; III, 2.
Rachel, I, 6.
Die Musik hierfür wurde (ausgenommen beim Duc de F.) stets eigens komponiert.

schließlich hiermit seine Wirkung, aber auch in seine Nachbildungen fremder Stoffe hat er sie stellenweise übertragen.[1] Wort- oder Witzkomik oder wie man sonst diese Art der Komik heißen will, die sich aus der bloßen Rede und Gegenrede ergibt, ist Lucas' schwache Seite und findet sich bei ihm nur spärlich vertreten.

Bevor wir diesen Abschnitt beschließen, dürfen wir vielleicht noch eine Frage beantworten, deren Gegenstand streng genommen nur halb unter den Begriff der Dramentechnik fällt, die sich jedoch dem Leser vielleicht schon lange aufgedrängt hat. Wie steht es bei unserem Dichter mit der für den Dramatiker so wichtigen Gabe der „Invention"?

Sie ist, wie am besten aus unserer Zusammenstellung seiner Dramen nach ihren Quellen[2]) hervorgeht, äußerst gering und bescheiden. Zum weitaus größten Teil entnimmt er seine Stoffe den modernen Literaturen, sei es nun daß sie ihm dort schon in Form eines Dramas, oder auch nur in novellistischer Form vorliegen. Als Ausgangspunkt der Verwicklung dient fast ausnahmslos die Liebe in bestimmten Formen. Meist ist es die treue Liebe, die alle Hindernisse überwindet (in den Lustspielen könnte man sie treffend „Liebe mit Hindernissen" nennen), ob sie nun zwischen Gatten oder Unverehelichten besteht. Mit Vorliebe behandelt er sodann auch die Liebe eines Mannes zur Gattin eines anderen, sowie die Treulosigkeit eines der beiden Gatten oder Verliebten. Kaum einige

---

1) Vergleiche das Verhältnis zwischen Finéo und Lucrèce im Duc de Férrare und die hieraus sich ergebenden Situationen, die dem spanischen Originale fremd sind. Die Form der Komik in jenen Stücken und ihre Verkörperung, der gracioso, gehören, weil sie nicht Lucas' eigene Erfindung sind, nicht hierher.

2) Vgl. S. 267 ff.

drei oder vier seiner sämtlichen Dramen weichen von diesem Schema ab.

Aus dem bisher Gesagten geht zur Genüge hervor, daß Lucas seine Dramen in erster Linie, wir dürfen sagen ausschließlich, für die Bühne schrieb. Das ist auch der Hauptgrund, warum sie bei der bloßen Lektüre so sehr an Wirkung verlieren, ja teilweise völlig ungenießbar erscheinen. Dies ist ferner die Ursache, warum Hippolyte Lucas als Dramendichter heutzutage sogar in seinem Heimatlande völlig unbekannt ist. Hätte er ebenso viele und ebenso gute Romane verfaßt als er Dramen schrieb, so wäre sein Name heute in jedem Handbuche der französischen Literaturgeschichte verewigt und in Frankreich vielleicht so bekannt, als ein Léon Gozlan oder Paul Féval ist, aus dem einfachen Grunde, weil man ihn lesen würde.

III. Sprache und Versbau.

In seiner poetischen Sprache hat sich Lucas in allen seinen Dramen eine anmutige Einfachheit gewahrt, trotzdem er in erster Linie durch seine eingehende Beschäftigung mit der Sprache eines Calderon und Lope de Vega den gegenteiligen Einflüssen ausgesetzt war. Freilich ist sein poetischer Stil im Médecin de son honneur, im Tisserand de Ségovie ein anderer, als im Champmeslé, der Aventure Suédoise oder gar in der Medea. Er gebraucht dort eine vollere Ausdrucksweise, längere Perioden und farbenprächtigere Bilder.[1]) Dabei darf man jedoch nicht aus dem Auge lassen, daß er in allen diesen Fällen nur,

[1]) Mit Recht bemerkt Janin (Débats 11. 11. 1844) vom Stil des Tisserand: L'auteur a espagnolisé son vers tant qu'il le pouvait faire sans trop d'emphase; sa période est pleine de vent et de gloire, il arrive facilement, mais sans en abuser à l'expression haute et fanfaronne.

wenn auch sehr frei, überträgt und die Lokalfarbe auch in der Ausdrucksweise möglichst zu wahren sucht. Wenn er hierbei der bisweilen zu üppigen und geschraubten Rede der Spanier die Zügel des esprit français anlegte,[1]) wie er sich gerne ausdrückte, so geschah das schon wieder mit einem Blicke auf die Bühne und auf den Erfolg, den das Stück haben konnte.

In seinen Originaldramen ist die poetische Sprache Lucas', wie oben erwähnt wurde, einfach und doch ausdrucksvoll und schmiegsam. Er hat nichts von der üppigen Farbenpracht der Sprache Gautiers, noch von der gewandten Dialektik des jüngeren Dumas. Er kennt weder besonders malerische Vergleiche,[2]) noch überraschende Epitheta, weder wirkungsvolle Tiraden, noch die Scribe'sche Manier der abrupten Gesprächsführung im Dialog.[3]) Sein Stil hat, zweifellos infolge seiner vielfachen Betätigung als lyrischer Dichter, etwas sanftes und ausgeglichenes, das dem Ohre schmeichelt, wie die getragenen Töne eines Chorals, wie das gleichmäßige Gemurmel einer Quelle. Sein poetischer Stil ist das Spiegelbild seines abgeklärten Lebens, das leidenschaftslos und voll heiterer Ruhe dahinfloß.

Nun noch ein Wort über den Versbau unseres Dichters.

---

[1]) Den Gongorismus der spanischen Dramen vermied Lucas grundsätzlich.

[2]) Sein bester Vergleich in dieser Hinsicht ist folgender (Rachel II, 2):

Tes rivales devant ton éclat sans pareil
Pâliront comme l'aube au lever du soleil.

[3]) Man vergleiche über den letzten Punkt die interessanten Ausführungen bei Banner, Das französische Theater der Gegenwart. Leipz. 1898. S. 96 ff.

Raoul de la Grasserie, das gelehrte Mitglied der Societé de Linguistique de Paris, der Philological Society in London und der Orientalischen Gesellschaft in Berlin, hat in einer vortrefflichen Broschüre den Versuch gemacht, den Dichter mit Bezug auf den Versbau in seinen lyrischen Gedichten unter eine der 3 großen Gruppen der Klassiker, Romantiker und Parnassiens einzureihen, und kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß der lyrische Vers Lucas' eine eigenartige Mischung sei zwischen Romantik, der Manier Lamartines und derjenigen der englischen Seeschule. Nun sollte man meinen, daß Lucas auch in seinem dramatischen Verse solch verschlungene Pfade wandelt; hier jedoch liegt die Sache viel einfacher.

Der einzige Vers, dessen er sich in seinen Dramen (mit Ausnahme einiger weniger Prosa-Einakter und der Opern-Libretti) bedient, ist der Alexandriner. In seinem Bau ist derselbe von klassischer Regelmäßigkeit, wie es einige Beispiele illustrieren mögen. Die Verse, welche nach der bekannten Formel 3—3—3—3 gebaut sind,[1]) kehren schon in den Lustspielen mit großer Häufigkeit wieder. Noch viel zahlreicher sind sie in den Dramen wie L'Aventure Suédoise, Médée und Alceste.
Z. B. Médé I, 2:

. . . // on connait / cette femme.
Le soupçon / tout à coup // peut entrer / dans son âme.

oder ib.:

J'ai connu / ce héros // au printemps / de son âge.
Un jeune homme / aux traits purs // comme ceux / de l'Amour.

oder ib. I, 3:

Il nous sied / de choisir // un époux / noble et digne.
Le flambeau / nuptial // peut briller / dans nos mains.

---

[1]) Vgl. Pellissier, Traité S. 79.

oder Aventure, Sc. I:

Je le vois / quelque peine // en secret / vous tourmente.
Le sourire / a quitté // votre bouche charmante.
Tout à l'heure / un nuage // a passé / sur vos yeux.

oder ib. Sc. XV:

Chevalier, / par quels coups // le destin / veut m'abbatre!
Frédéric / me repousse // et s'apprête / à se battre.

Noch viel häufiger, man kann sagen die Regel, sind jene Verse, in denen nur eines der beiden Hemistiche nach dieser strengen Form gebaut ist, wie im folgenden Verse (Champmeslé Sc. XVIII):

Je demandais / un coeur // qui fut tout / à moi-même.[1]

Was die Licenz des sogenannten enjambement betrifft, so unterscheidet man bekanntlich zweierlei Arten; das eine trifft die Cäsur, das andere das Versende. Im zweiten Falle kann entweder der Satz im Laufe der zweiten Verszeile enden, oder aber dieselbe völlig ausfüllen. Die letztere Form war bei den Klassikern zugelassen, während die beiden übrigen Arten strenge verpönt waren.[2]

Lucas nun hält sich ziemlich genau an diese klassische Regel. Das enjambement im Inneren der Versteile findet sich nur ausnahmsweise vor. Etwas häufiger begegnen wir derjenigen Form desselben, die in der zweiten Verszeile endet; aber auch hier bemüht sich der Dichter, die Regel möglichst wenig zu verletzen. In der Double Epreuve z. B. findet sich unter den gesamten 606 Versen nur 16 Mal die letztgenannte Form des enjambement. Der durch

---

[1]) Die Formel ist hier 4—2—3—3.
[2]) Pellissier a. a. O. S. 83.

Racines Gebrauch gleichsam geheiligten Form[1]) jedoch bedient sich auch Lucas in ausgiebigster Weise.

* * *

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Alexandriner unseres Dichters (abgesehen von seinem Bau) in den Lustspielen leicht und flüssig, in den Dramen dagegen von einer Einfachheit und getragenen Schönheit ist, die oft an Racines melodische Sprache gemahnt. Die zeitgenössische Kritik versäumte auch nie, bei der Besprechung seiner Stücke den Vers derselben entsprechend zu würdigen.

An der Double Epreuve z. B. rühmt die Kritik[2]) den Vers als „très spirituel, piquant et gracieux"; bei Champmeslé heißt es:[3]) „une phrase claire, un style élégant, des vers harmonieusement fondus". Von Diable ou Femme sagt Janin: „tout cela est écrit en vers lestes, vifs et bien faits" und auch Thierry lobt die „jolis vers écrits au courant de la plume."

An der Aventure Suédoise hebt G. de Nerval speziell die Schönheit des Alexandriners hervor, an Medea rühmt Gautier die Reinheit und Korrektheit desselben, und nach Méry hat Lucas in diesem Stücke den Vers der antiken Sprachen, avec ces gerbes de notes mélodieuses, ces concerts de syllabes euphoniques, ces gammes d'hémistiches d'or, qui même sur la page froide, forment un orchestre divin, meisterhaft nachgeahmt.

---

[1]) Pellissier zitiert davon folgendes charakteristische Beispiel aus Britannicus:

> Je parlerai, madame, avec la liberté
> D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

[2]) Courrier français a. a. O.

[3]) Journal de Paris a. a. O.

IV. Lucas' Stellung in der Geschichte des französischen Dramas.

Lucas' dramatische Tätigkeit (1840—60) fällt genau in jenes Drittel des vorigen Jahrhunderts, in welchem die französische Literatur am tiefsten darniederlag.[1]) Die romantische Bühne hatte sich kaum ein Jahrzehnt lang als lebensfähig erwiesen, die neue Form des realistischen Dramas dagegen, das in Augier's reifsten Werken in den 50er und 60er Jahren seine Hochblüte erreichen sollte, war noch nicht gefunden. Die Scribe'sche Schablonenkomödie einerseits, Ponsard's Versuche auf dem Gebiete der Tragödie andererseits sind nichts anderes, als Probefahrten auf neuen, aussichtsreichen Bahnen. Für diese Periode des Übergangs nun sind Umarbeitungen, Nachahmungen und Übersetzungen fremder Meisterwerke besonders charakteristisch.[2]) Derartige Schöpfungen gedeihen nur dann, wenn das nationale Drama darniederliegt — filles de la stérilité nennt sie Deschanel[3]) — und tastend nach neuen Formen sucht. Hierher gehören die dem Griechischen entnommenen Stücke unseres Dichters, hierher gehören vor allem aus seinem „Theâtre espagnol" der Hameçon de Phénice und Diable ou Femme. Die übrigen Schöpfungen dieser Art aber, Le Médecin de son

---

[1]) Noch 1856 schreibt Jean Morel in der Revue française (Band VI, S. 421): La littérature française est dans un tel dépérissement, qu'on ose à peine en écrire sa pensée.

[2]) Gautier hielt sie, wie wir wiederholt gesehen, für einen brauchbaren Ersatz in Zeiten der Not und glaubte sie warm empfehlen zu müssen.

[3]) Revue des deux Mondes (bei Besprechung von Lucas Alceste). Ebenso bezeichnend sagt die Revue indépendante bei Gelegenheit des Tisserand: La muse française, frappée de stérilité, est devenue tributaire de l'étranger, qu'elle alimentait autrefois.

Honneur, Le Duc de Ferrare, Le Tisserand de Ségovie, Le Collier du Roi und Rachel sind zugleich Versuche auf dem Gebiete des zwischen „comédie“ und „tragedie“ liegenden „drame“, dem in Dumas fils ein unübertroffener Meister erstehen sollte.

Hiemit ist die Stellung Lucas' in der Entwicklungsgeschichte des französischen Dramas im XIX. Jahrhundert genügend gekennzeichnet. Er ist ein Dichter des Übergangs zwischen Romantik und Realismus. An Bedeutung kann er sich nicht messen mit Größen zweiten Ranges, wie Alfred de Vigny, oder den beiden Dumas, die man mit Erfurcht gleich nach den Ersten und Größten nennet. Er gehört vielmehr zu den dii minores des französischen Parnasses und steht etwa auf einer Stufe mit Thomas Corneille, mit Rotrou und ähnlichen. Wie diesen, so haben auch ihm seine Dramen einen kleinen Platz in der vergleichenden Literaturgeschichte gesichert. Wenn es sich darum handelt, das Fortleben der Antike auf der modernen Bühne zu schildern, so darf der Name Lucas nicht übergangen werden und wenn es gilt, den Einfluß zu zeigen, den Spanien im Laufe der Jahrhunderte auf Frankreich ausgeübt hat, so ist es wieder Hippolyte Lucas, der mit Ehren genannt werden muß.

Anhang zum II. Teil.

Bibliographische Übersicht über Lucas' dramatische Werke.

Im Folgenden soll nach dem bisher festgehaltenen Einteilungsprinzip eine übersichtliche Zusammenstellung aller Dramen Hippolyte Lucas' gegeben werden. Von

Ausgaben im philologischen Sinne des Wortes kann bei denselben nicht die Rede sein, da sie[1]) samt und sonders nur in den billigen und schlechten Drucken der verschiedenen Textbücher-Sammlungen (La France dramatique au XIXe siècle, Bibliothèque dramatique etc.) veröffentlicht wurden und deshalb nicht nur aus dem Buchhandel beinahe gänzlich verschwunden, sondern auch auf den Bibliotheken äußerst selten vorhanden sind.

Bezüglich der Aufführungen ist Folgendes zu bemerken: Das Datum nach dem Titel des Dramas ist das der Erstaufführung. Die Gesamtzahl der Aufführungen jedes einzelnen Dramas ist aus der dieser Zusammenstellung beigegebenen Tabelle II ersichtlich. Bei der Anlage der letzteren habe ich mich ausschließlich an die vom Dichter hinterlassenen Aufzeichnungen gehalten. Ursprünglich war es meine Absicht gewesen, dieselben durch Nachforschungen bei den einzelnen Theatern selbst zu kontrollieren. Auf dem Sekretariate des Odeon wurde ich jedoch mit meiner Bitte, mir die Archive zugänglich zu machen, ebenso höflich als bestimmt abgewiesen. Daß mir daraufhin die Lust verging, auch bei den übrigen Theatern anzuklopfen, wird man mir billigerweise nicht verübeln können.

A. Dramen, die der Dichter allein verfaßte.

§ 1. Original-Dramen.

a) Historischen oder anekdotischen Inhalts.

1. Une Aventure Suédoise, drame en un acte et en vers. Odéon, 12. Nov. 1842. Paris (Marchant) sine anno (1842) in der Sammlung: Magazin Theâtral. 10 S. gr. 8⁰.

[1]) Mit Ausnahme der Nummern 11, 16a und 78.

2. Champmeslé, comédie en un acte et en vers. Odéon, 19. März 1844. Paris (Marchant) s. a. (1844) in der Sammlung: Magazin Théâtral. 16 gr. 8⁰. — 2. Aufl. Paris (Tresse) 1872 in der Sammlung: La France dramatique au XIXe siècle. 16 S. gr. 8⁰.
3. Mademoiselle Navarre, comédie en un acte et en prose. Theâtre du Vaudeville, 25. Jan. 1847. Paris (Lévy) 1847 in der Sammlung: Bibliothèque dramatique, 2e série. 36 S. 8⁰.
4. La Bouquetière, opéra en un acte. Académie Royale de Musique, 31. Mai 1847. Paris (Lévy) 1847, in Sammlung: Bibliothèque dramatique, 2e serie. 23. S. 8⁰.

b) Gelegenheits-Stoffe.

5. La Double Epreuve, comédie en un acte et en vers. Odéon, 22. Jan., 1842. Paris (Breteau et Pichery) 1842, in der Sammlung: Répertoire du second Theâtre Français. 31 S. 8⁰.
6. Les Baisers, comédie en un acte et en prose. Odéon, 13. Nov. 1850. Paris (Lévy) 1850, in der Sammlung: Theâtre contemporain illustré. 5 S. 4⁰.
7. Un Mari D'Occasion, comédie en un acte et en prose. Odéon, 11. Apr. 1852. Paris (Lévy) 1852, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 26 S. 8⁰.
8. L'Homme Sans Ennemis, comédie-vaudeville en un acte. Theâtre des Variétés, 4. Mai 1855. Paris (Lévy) 1855, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 32 S. 8⁰.

§ 2. Nachbildungen spanischer Vorlagen.

a) Lope de Vega.

9. L'Hameçon de Phénice, comédie en un acte et en vers imitée de Lope de Vega. Odéon, 11. Mai 1843. Paris (Imprimeurs Unis) 1842. 90 S. 8⁰.
10. L'Etoile de Séville, grand opéra en quatre actes. Paroles de M. H. Lucas, musique de M. Balfe. Académie Royale de Musique, 17. Dez. 1845. Paris (Jonas) 1846. 19 S. gr. 8⁰.
11. Le Duc de Ferrare, drame inédit en trois actes et en vers, imité du „Châtiment sans Vengeance" de Lope de Vega par Hippolyte Lucas, publié par M. Léo Lucas. Vannes (Lafolye) 1896. 74. S. gr. 8⁰.

b) Calderon de la Barca.

12. Le Médecin de Son Honneur, drame en trois actes et en vers, imité de Calderon. Odéon, 18. Dez. 1843. Paris (Laisné) 1844, 72 S. 8⁰.
13. Diable ou Femme, comédie en un acte et en vers, Odéon, 21. Dez. 1846. Paris (Lévy) 1847. 36 S. 8⁰.

c) Ruiz de Alarcon.

14. Le Tisserand de Ségovie, drame en trois actes et en vers. Theâtre-Français, 4. Nov. 1844. Paris (Tresse) 1845, in der Sammlung: La France dramatique au XIXᵉ siècle. 20 S. gr. 8⁰.

d) Francisco de Rojas.

15. Le Collier du Roi, drame en un acte et en vers. Odéon, 17. Febr. 1848. Paris (Lévy) 1848, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 24 S. 8⁰.

e) Romancero.

16. Rachel ou la Belle Juive, drame en trois actes en vers. Odéon, 17. Febr. 1849. Paris (Lévy) 1849, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 36 S. 8°.

16a. Sämtliche dem Spanischen entnommenen Stücke, ausgenommen Le Duc de Ferrare und L'Etoile de Séville erschienen auch in dem Sammelband: Theâtre Espagnol par Hippolyte Lucas. Paris (Lévy) 1851. XXI und 432 S. 8°. —

§ 3. Nachbildungen griechischer Vorlagen.

a) Euripides.

17. Alceste, tragédie en trois actes et en vers, avec musique et choeurs de M. Elwart. Odéon, 16. März 1847. Paris (Lévy) 1847, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 44 S. 8°.

18. Médée, tragédie en trois actes d'après Euripide. Odéon, 20. Juni 1855. Paris (Lévy) 1855. 48 S. 8°.

b) Aristophanes.

19. Les Nuées, comédie en deux actes et en vers, imitée d'Aristophane. Odéon, 3. Nov. 1844. Paris (Tresse) 1845, in der Sammlung: La France dramatique au XIXe siècle. 16 S. gr. 8°.

§ 4. Unveröffentlichte Dramen.

a) Stoffe aus der deutschen Literatur und Geschichte.

20. Hermann et Dorothée, opéra comique en deux actes et quatre tableaux. Ziemlich getreue Bearbeitung des Goethe'schen Epos. Vollendet.[1])

---

[1]) Die Bezeichnung „vollendet" besagt hier, sowie im Folgenden, daß das betreffende Werk vollständig bearbeitet vorliegt,

21. Faust, grand opéra en trois actes et six tableaux. Gedrängte Bearbeitung des gesamten von Goethe behandelten Stoffes. Nur im Entwurf fertig.
22. L'Effigie, drame en un acte et en vers, imité de l'allemand. Quelle nicht auffindbar. Ein Maler denunziert seinen Freund als politischen Verbrecher, um in den Besitz von dessen Gattin zu kommen. Vollendet.
23. Les Francs Juges, grand opéra en quatre actes. Sollte unter Kaiser Friedrich (1212 – 1250) zu Mainz spielen. Nur skizzenhaft.
24. Le Mort Fiancé, opéra en un acte. Mit Benützung einer alten deutschen Sage vom ermordeten König, der jedes Jahr wiederkehrt, sich eine Braut aus dem Volke holt und ihr in der Hochzeitsnacht den Hals umdreht. Ausführliche Skizze.
25. Les Fantômes, opéra phantastique en un acte. König Heinrich dem Finkler (919—936) hat sein Vertrauter die Tochter geraubt, die fortan der Vater nur als Gespenst wiedersehen darf. Als er sie endlich auch wieder lebend sieht, gibt er vor Freude seine Zustimmung zur Hochzeit. Vollendet.

b) Stoffe aus der englischen Literatur und Geschichte.

26. Le Mûrier de Shakespeare, opéra-comique en un acte. Behandelt den Stoff der gleichnamigen Novelle aus des Dichters „Portefeuille d'un journaliste".[1]) Vollendet.

---

jedoch noch zahlreiche Korrekturen und Randbemerkungen, durchstrichene Stellen und Ähnliches an sich trägt, also noch nicht druck- und bühnenfähig war.

[1]) Eine Novellen-Sammlung, die unter dem Titel „Aus der Mappe eines Journalisten" von A. Kretzschmar ins Deutsche übersetzt ist. (Leipzig 1862. 8⁰.)

27. Guy Fawkes ou la Conspiration des Poudres, drame en quatre actes et en prose. Behandelt den Stoff der bekannten Pulververschwörung und ist das Manuskript eines von Lucas durchgesehenen und gründlich umgearbeiteten Stückes von A. Michiels. Vollendet.
28. La Belle de Lyon, comédie-vaudeville en trois actes. Eine ziemlich getreue Umarbeitung von Bulwer Lytton's „Lady of Lyons„. Vollendet.[1])
29. Garrick et la Comédie-Française, opéra-comique en un acte. Der große englische Tragöde überzeugt die von ihm hart kritisierten Schauspieler der Comédie-Française von seiner überragenden Kunst, indem er sich betrunken stellt, während alle wetten, daß er es wirklich ist. Vollendet.

c) Stoffe aus der französischen Literatur und Geschichte.

30. Les Travailleurs de la mer, opéra en sept tableaux. Dramatisierung des bekannten Romans von Victor Hugo. Die Musik sollte von Bizet, dem Komponisten der Oper Carmen, verfaßt werden. Vollendet.
31. Vaillance, opéra-comique en trois actes. Dramatisierung des gleichnamigen Romans von Jules Sandeau. Vollendet.
32. La Chanson de Mignon. opéra-comique en un acte. Bedeutende Vereinfachung der von Michel Carré und Jules Barbier nach Goethes Roman verfaßten Oper. Nicht ganz vollendet.
33. Mademoiselle Lespinasse, comédie en un acte et en prose. Behandelt die Liebesaffairen historischer Per-

[1]) Von Bulwer Lytton hat Lucas auch den Roman „The Last Days of Pompei“ in das Französische übertragen. Paris (Hachette) 1859, 1864 und öfters, zuletzt 1905.

sönlichkeiten des XVIII. Jahrhunderts, wie Diderot d'Alembert, Mme. de Valcour, Mlle. de Lespinasse. Nicht ganz vollendet.

34. Charles Labussière, vaudeville historique en un acte. Behandelt die historische Persönlichkeit des Schauspielers Labussière, der 1795 seine Kollegen von der Comédie-Française durch seine Schlauheit vor dem Henkerstode bewahrte. Nicht ganz vollendet.

d) Griechische Sagenstoffe.

35. Le Nouveau Pygmalion, opéra-comique en un acte. Modernisierung der aus Ovids Metamorphosen stammenden Sage von dem Bildhauer, der sich in eine seiner Statuen verliebte. Fast vollendet.
36. La Belle Hélène, opéra-comique en trois actes et un prologue en vers libres. Sehr freie Bearbeitung des griechischen Sagenstoffes; die homerische Helena wird durch ein von Juno geschaffenes Ebenbild ersetzt, um das der trojanische Krieg tobt, während die wirkliche Helena auf einer fernen Insel mit ihrem Menelaus wonnige Tage verlebt. Vollendet.

e) Italienische Literatur und Geschichte.

37. Le Dante, grand-opéra en quatre actes. 1. Akt: Dante verliebt sich in Beatrice. — 2. Akt: Er wird durch ein von seinem Rivalen erwirktes Dekret verbannt. — 3. Akt: Dante von Vergil geführt, in der Hölle. — 4. Akt: Dante im Paradiese. Auf die Erde zurückgekehrt, kündigt er sein großes Epos an. Vollendet.
38. La Boucle de Diamants, drame en trois actes et en prose. Behandelt eine Liebesgeschichte aus der Zeit der venezianischen Dogenherrschaft und der Kriege

zwischen Genua und Venedig. Das Stück ist vollendet, scheint jedoch nur die vom Dichter vollzogene Umarbeitung eines fremden Manuskriptes zu sein.

f) Römische Literatur.

39. L'Heureux Naufrage, comédie en un acte et en vers. Stark verkürzte Nachbildung des Plautinischen Rudens. Vollendet.
40. Les Porteurs de Bythinie, opéra en un acte. Behandelt die Liebestorheiten des römischen Dichters Catullus, wie er sie selbst in seinen „Carmina" schildert. Unvollendet.

g) Spanische Literatur.

41. Le Duc de Ferrare, opéra en quatre actes. Bearbeitung des gleichnamigen Dramas. Vollendet.
42. La Jeunesse du Cid, opéra en trois actes et quatre tableaux. Sollte eine Bearbeitung der gleichnamigen Übersetzung werden. Erster Entwurf.
43. L'Etoile, fantaisie musicale en un acte. Gekürzte Bearbeitung von Calderons „La vida es sueño". Vollendet.

h) Sagengeschichtliche und anekdotische Stoffe allgemeinen Charakters.

44. Ismael et Maryam, grand opéra en quatre actes. Bekehrung eines Araber-Führers durch die Liebe eines Christenmädchens. Vollendet.
45. La Sulamite, opéra en un acte. Salomon vereinigt in seiner Weisheit ein Liebespaar, trotzdem er selbst in heftiger Liebe zur Braut entbrannt ist. Vollendet.
46. La Cour du Roi Arthur ou les Chevaliers de la Table Ronde, opéra comique en trois actes. War be-

reits teilweise in Musik gesetzt, ist jedoch zur Zeit vollständig verloren gegangen.

47. Antar, opéra en trois actes et quatre tableaux. Unglückliche Liebe eines Araber-Sklaven zur Tochter seines Herrn. Prosa-Entwurf.
48. Florinde, opéra en quatre actes. Florinde, die Braut des Pelagius, wird durch Raub die Gattin des Gotenkönigs und findet ihr Ende im Kloster. Erster Entwurf.
49. L'Apprenti Sorcier, opéra comique en un acte. Der Jünger eines Hexenmeisters kommt durch eine gestohlene Zauberformel in den Besitz der, einem andern bestimmten Braut. Vollendet.
50. Bonneval Pacha, opéra comique en un acte. Abenteuer des Grafen Bonneval (XVIII. Jahrhd.) im Serail. Vollendet.
51. Le Comte de Blois ou la Reine de Beauté, opéra comique en trois actes. Die Kaiserin von Byzanz und ihre Nichte im Kampfe um den Grafen von Blois. Erster Entwurf.

i) Gelegenheits-Stoffe.

52. Les Quatre Maris, comédie en un acte en en prose. Ein berühmter Maler hat bereits die Herzen und das eheliche Glück von drei Frauen gebrochen; bei der vierten ist er der Betrogene. Vollendet.
53. Le Krach, comédie en un acte et en prose. Ein Bankier fingiert einen ihm drohenden Bankerott, um seine Frau von ihrem maßlosen Luxus abzubringen. Vollendet.
54. La Femme de l'avocat, comédie en un acte et en vers. Ein Advokat, der seine Frau auf einer Untreue ertappt hat, zieht einen fetten Scheidungsprozeß einem Duell mit dem Gegner vor. Unvollendet.

55. Un coup de Soleil, comédie en un acte et en prose. Liebe eines Lebemannes zu Mutter und Tochter. Vollendet.
56. La Marâtre, comédie en un acte et en prose. Rechtfertigung einer durch untergeschobene Liebesbriefe verdächtigten Frau. Vollendet.
57. Le Nabab, comédie vaudeville en un acte. Ein geriebener Geschäftsmann gibt seinen Ausläufer für einen verkappten indischen Prinzen aus und macht dabei riesige Geschäfte. Vollendet.
58. Le Testament de l'avare, comédie en un acte et en prose. Ein alter Geizhals prüft seine Verwandten, indem er sich tot stellt, wobei er im Testament den Namen des Erben noch nicht eingefügt hat. Das Stück erinnert an Molières „Malade imaginaire“ und ist von hinreißender Komik, leider jedoch unvollendet. Quelle sind die „Cahiers roses de la Marquise“. Seite 135—173.
59. Fatma, opéra en un acte. Ein Türke wettet mit seiner Frau, daß sie ihn nicht eifersüchtig machen könne und verliert die Wette schmählich. Vollendet.
60. Pyrame et Thisbé, opéra bouffe en un acte. Liebe und glückliche Vereinigung eines Heldentenors und einer Sängerin. Schauplatz: Hauptprobe zu „Pyrame und Thisbé“. Vollendet.
61. Mademoiselle Gaussin, opéra comique en un acte. Ein Lebemann wird durch das verständige Handeln einer von ihm umworbenen Schauspielerin seiner vernachlässigten Frau wieder zugeführt. Vollendet.
62. La Méprise, opéra comique en un acte. Die schwache Seite eines jungen Mannes sind die Dienstmädchen; um ihn daher für sich zu gewinnen, muß sich die für

ihn bestimmte junge Dame als solches verkleiden. Unvollendet.

63. Bianca Capello, opéra comique en un acte. Eine junge Venezianerin wird von einem Unbekannten entführt, der sich schließlich als ein Herzog entpuppt. Unvollendet.
64. Le Mariage de Teniers, opéra comique en un acte. Ein Maler sucht einem geizigen Juden mit den gewagtesten Mitteln Geld abzunötigen. Unvollendet.
65. La Mionette, opéra comique en trois actes. Eine Bettlerin gewinnt durch treues Ausharren die Liebe eines reichen Bauern. Vollendet.
66. Le Violon Enchanté, opéra en un acte. Mit Hilfe einer Zaubergeige ergeigt sich ein armer Bursche seine Braut. Vollendet.
67. Le Marquis de Belfiore, comédie vaudeville en un acte. Ein Lebemann erkennt eine junge Schauspielerin, welcher er den Hof macht, als seine Tochter. Vollendet.

§ 5. Übersetzungen.

a) Aus dem Italienischen.

68. Bélisaire, opéra en quatre actes, paroles de M. H. Lucas, musique de M. G. Donizetti. Paris (Pacini) 1842. 15 S. gr. 8⁰.
69. Maria Padilla, opéra en quatre actes, traduit de l'italien par H. Lucas; musique de M. G. Donizetti. Paris (Schonenberger) 1843. 16 S. gr. 8⁰.
70. Linda de Chamouni, opéra en trois actes, paroles de M. H. Lucas, musique de M. G. Donizetti. Paris (Giraudet) 1843. 15 S. gr. 8⁰.

b) Aus dem Spanischen.

71. La Jeunesse du Cid, comédie fameuse en trois journées et huit tableaux, traduite de Guilhem de Castro par H. Lucas. Odéon, 8. September 1849. Zum erstenmale gedruckt in dem Sammelbande „Théâtre Espagnol" Paris 1851 S. 359—432. Wieder abgedruckt in den „Documents relatifs à l'histoire du Cid" Paris 1860. S. 33—103.
72. Celui qui honore son père. Übersetzung von Diamante's „El honrador de su padre"; enthalten in den „Documents relatifs — — —" S. 133—205.

B. Dramen, die der Dichter zusammen mit anderen Autoren verfaßte.

§ 1. Solche, die seinen Verfassernamen tragen.

a) Stoffe aus der französischen Literatur.

73. Le Ciel et l'Enfer, féerie mêlée de chants et de danses en cinq actes et vingt tableaux, par H. Lucas et E. Barré. Théâtre de l'Ambigu-Comique, 23. Mai 1853. Paris (Lévy) 1853, in der Sammlung: Théâtre contemporain illustré. 30 S. 4°. Die Mitarbeit Victor Hugos an dem Stücke ist auf dem Titelblatt nicht vermerkt.
74. Bétly, opéra en deux actes, paroles de M. H. Lucas, musique de M. G. Donizetti. Académie Impériale de Musique, 27. Dez. 1863. Paris (Lévy) 1854. 30 S. 8°. Die Mitarbeit von Adolphe Adam am Text und an der Musik ist auf dem Titelblatte nicht vermerkt.
75. La Fille Mousquetaire, anecdote du temps de Louis XVI, en deux actes, mêlée de chants, par Hipp. Lucas et Numa Jautard. Théâtre des Variétés, 2. Sept. 1854. Paris (Beck) 1854. 22 S. gr. 8°.

76. Fior d'Aliza, opéra comique en quatre actes d'après le roman de M. A. de Lamartine, par M. Carré et H. Lucas, musique de V. Massé. Opéra Comique, 5. Febr. 1866. Paris (Lévy) 1866. 65 S. 8°.
77. Les Parias, opéra en trois actes par H. Lucas et H. Leroy, musique de M. E. Membrée. Opéra Populaire (Châtelet) 12. Nov. 1874. Paris (Lévy) 1874. 32 S. 8°.

b) Stoffe aus der englischen Literatur.

78. Le Corsaire, poème dramatique en cinq actes en vers par Evariste Boulay-Paty et H. Lucas d'après Byron. Avec une notice historique par H. Lucas fils. Paris (Lemerre) 1901. 108 S. gr. 8°.
79. Lalla Roukh, opéra comique en deux actes par Michel Carré et Hipp. Lucas, musique de F. David. Opéra Comique, 12. Mai 1862. Paris (Lévy) 1862. 53 S. 8°.

c) Gelegenheits-Stoffe.

80. L'esprit Familier, comédie-vaudeville en un acte, par Hipp. Lucas et Numa Jautard. Théâtre des Variétés, 21. April 1854. Paris (Lévy, 1859, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 32 S. 8°.
81. C'est l'Amour, l'Amour, comédie-vaudeville en un acte par Dumanoir et Hipp. Lucas. Théâtre des Variétés, 22. März 1859. Paris (Lévy), 1859, in der Sammlung: Bibliothèque dramatique. 31 S. 8°.
82. La Cruche Cassée, opéra comique en un acte, par H. Lucas et E. Abraham, musique de Pessard. Opéra Comique, 21. Febr. 1870. Paris (Lacroi) 1870, in der Sammlung: Nouvelle Bibliothèque dramatique. 35 S. 8°.

§ 2. Théâtre en Collaboration non signée.[1])

Chronologisch geordnet.

83. Le Comique a la Ville, comédie en un acte et en prose, par Louis Monrose. Odéon, 31. Jan. 1845. Paris (Paulier) 1845. 8°.
84. La Couronne de France, comédie en trois actes et en vers, par Louis Monrose. Odéon, 6. Nov. 1847.
85. Macbeth, drame en cinq actes et en vers, par Emile Deschamps. Odéon, 23. Oktbr. 1848. Paris (Lévy) 1848. 8°.
86. Le Président de la Basoche, comédie vaudeville en un acte, par Adrien Decourcelle. Théâtre du Vaudeville 1580. Paris (Lévy) 1850. 12°.
87. Deux Gouttes D'eau, comédie en un acte, par Aug. A. Bourgeois et Eug. Labiche. Théâtre des Variétés 1852. Paris (Lévy) 1853. 12°.
88. La Reine de Lesbos, drame antique en un acte et en vers, par Paul Juillerat. Théâtre Français 1854. Paris (Marchant) 1854. 12°.
89. Le Lièvre et la Tortue, comédie en un acte et en vers, par Paul Juillerat, Odéon 1856. Paris (Marchant) 1856. 12°.
90. Les femmes peintes par elles-mêmes, comédie vaudeville en un acte par Louis Lurine et R. Deslandes. Théâtre du Vaudeville 1856. Paris (Libr. nouvelle) 1856. 12°.
91. Les trente-deux duels de Jean Gigon, drame en cinq actes tiré du roman de M. A. Gandon, par F. Dugué. Théâtre de la Gaieté 1861. Paris (Barbré) 1861. 12°.

---

[1]) Der französische Titel des Abschnittes wurde gewählt, weil sich ein ebenso kurzer und treffender im Deutschen nicht bilden läßt.

Tabelle I.

Zahl der Dramen.

				Opern	Tragödien	Dramen	Comödien	Vaudevilles	Fêeries	
Veröffentlichte Stücke	allein verfaßte	Original- und Nachdichtungen	Ein-	1	—	2	7	2	—	
			Zwei-	1	—	—	1	—	—	
			Drei-	—	2	4	—	—	—	
			Vier-	1	—	—	—	—	—	
		Uebersetzungen	Drei-	1	—	1	—	—	—	
			Vier-	2	—	—	—	—	—	
	Mit anderen verfaßte		Ein-	1	—	1	4	3	1	
			Zwei-	2	—	—	—	—	—	
			Drei-	—	—	—	2	—	—	
			Vier-	1	—	—	—	—	—	
			Fünf-	—	—	3	—	—	—	
Unveröffentlichte Stücke			Ein-	19	—	1	8	3	—	
			Zwei-	1	—	—	—	—	—	
			Drei-	8	—	1	—	1	—	
			Vier-akter	5	—	1	—	—	—	
Zahl der veröffentlichten Stücke				10	2	11	14	5	1	zusammen: 43
Zahl der unveröffentlichten Stücke				33	—	3	8	4	—	48
Gesamtzahl				43	2	14	22	9	1	91

Tabelle II.

Zahl der Aufführungen.

Name des Theaters	Zahl der dort aufgeführten Stücke	Titel der Dramen und Zahl der Aufführungen
Odéon	14	Double Epreuve 15; Aventure . . . 15; Hameçon . . . . 25; Médezin . . . 50; Champmesle . . 40; Nuées . . . . . 20; Diable . . . . . . 20; Alceste . . . . 12; Collier . . . . . . 11; Rachel . . . . 15; Jeunesse . . . . 25; Baisers . . . . 22; Mari . . . . 16; Médée . . . . 15.
Théâtre-Français	1	Tisserand . . . . 52.
Opéra	3	Etoile de S. . . 40; Bouquetière . . 32; Betly . . . . . . 5.
Opéra comique	3	Lalla Roukh . . ? Fior d'Aliza . . 34; Cruche cassee . 21;
Opéra populaire	1	Parias . . . . . . 8.
Théâtre du Vaudeville	1	Mlle. Navarre. . 31.
Théâtre des Variétés	4	Esprit . . . . . . 24; Fille . . . . . 22; Homme . . . . . 20; C'est l'amour 32.
Théâtre de l'Ambigu Comique	1	Ciel et Enfer . 110.
Verschiedene Provinz-Theater	4	Mlle. Navarre 20; Lalla Roukh . . ? Tisserand . . . 50; Hommes. ennemis 10.

Namen- und Sachregister.

Die Zahlen verweisen auf die Seiten des Buches; die Dramentitel sind zumeist gekürzt angeführt.

